Das Verhältnis des Menschen zu den nichtmenschlichen Lebewesen in der französischen Dichtung von Chateaubriand bis Maupassant

Inaugural-Dissertation

verfaßt und der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt am 13. Februar 1940

von

Adolf Vogl

Studien-Assessor

aus Bergham bei Nittenau

München 1940

Druck: E. Mühlthaler's Buch- und Kunstdruckerei G.m.b.H., München 2

Das Verhältnis des Menschen zu den nichtmenschlichen Lebewesen in der französischen Dichtung von Chateaubriand bis Maupassant

Inaugural-Dissertation

verfaßt und der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt am 13. Februar 1940

von

Adolf Vogl

Studien-Assessor

aus Bergham bei Nittenau

München 1940

Druck: E. Mühlthaler's Buch- und Kunstdruckerei G.m.b.H., München 2

Tag der mündlichen Prüfung:
12. März 1940

Referent:
Prof. Dr. Hämel

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549811_0159

Vorwort

Die Aufgabe vorliegender Arbeit besteht in der Analyse künstlerischer Darstellungsart nichtmenschlicher Lebewesen im französischen Schrifttum des 19. Jahrhunderts bis Guy de Maupassant in ihrer fortschreitenden Entwicklung und Abwandlung. Sie gliedert sich in drei Abschnitte, die zusammen ein einheitliches Ganzes bilden. Der einleitende Teil befaßt sich mit dem Problem des Künstlerischen in der dichterischen Gestaltung von Tieren und Pflanzen im allgemeinen und zeigt gewisse Vorstufen der Tierdichtung im Mittelalter und in der Klassik auf. Es wird darin bei aller Würdigung der vielgestalteten Formen das Charakteristisch-Gemeinsame aufgedeckt und hervorgehoben.

Ihm folgt das seelenkundliche Betrachten all der Wandlungen künstlerischen Kosmosgefühls von den Anfängen der Romantik bis zum Anheben symbolistischer Kunsttendenzen; die psychologisch-künstlerisch-ästhetische Schau läßt in chronologischer Ordnung vor unserem Auge die damit parallel gehende, stufenförmige Fortentwicklung in der schöpferischen Gestaltung nichtmenschlicher Lebewesen erstehen.

Einen wichtigen Beitrag zur Erschließung und zum Verständnis dichterischer Tier- oder Pflanzendarstellung in dieser von nur scheinbar großen Gegenbewegungen beherrschten Zeitspanne liefert die an diesen Teil angeschlossene Studie über Guy de Maupassant. Er nimmt aus verschiedenen Gründen in dieser Arbeit einen weiten Raum ein. Die reiche Fülle künstlerischer Darstellungsformen umschließt manch abgewandelte Kunstmotive der vorausgehenden Zeit. Maupassant vollendet künstlerische Bestrebungen romantisch-realistischer Art. Von seiner ursprünglichen Abhängigkeit von Flaubert losgelöst, wird er Bahnbrecher eines neuen Gestaltungswillens. Als Allerleber der Natur mit ihren ungezählten, in sich ruhenden Erscheinungsformen, erschaut er fast als Erster die natürlichen Lebewesen sympathetisch und gestaltet sie demzufolge.

Die vitale und seelische Wesenheit Maupassants offenbart sich in persönlichen, unmittelbaren Aeußerungen oder in Worten, die er einigen Gestalten seiner Werke leiht. Erst in seiner künstlerischen Tier- und Pflanzendarstellung erkennen wir das tiefinnerliche Verhältnis des Dichters zu allem, was Leben atmet. Gleichzeitig wird uns auch darin die künstlerische Persönlichkeit Maupassants in ihren Entwicklungsphasen offenbar.

Ziel und Methodik

Der Klarheit willen dürfte es angebracht sein, einige Bemerkungen über Ziel und Methodik der Abhandlung vorauszuschicken. Die Arbeit liefert in einer Reihe von Beispielen den Nachweis, daß sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Beziehung des Künstlers zu den lebenden Geschöpfen der Natur immer mehr verinnerlicht, daß sich ein sich steigerndes Einfühlen in sie vollzieht. Sie zeigt ferner, daß sich die wärmste Anteilnahme in Maupassant offenbart, der eine Fülle verschiedengearteter Gestaltungsformen entwirft. Die im 1. Teil erfolgte Auswahl von Schriftstellern und Dichtern könnte, wenn flüchtig durchgesehen, vielleicht den Eindruck des Skizzenhaft-Willkürlichen erregen. Dem ist aber nicht so. Aus der großen Anzahl bedeutender oder mittelmäßiger Dichter dieser Zeitspanne fanden jene sorgfältige Beachtung, welche lebende Geschöpfe der Natur tatsächlich in stärkerem Maße als sonst in den Bereich künstlerischer Gestaltung zogen. Da die kunstästhetische Schau stark von psychologischer Begründung unterbaut wurde, konnten die einzelnen Schriftsteller nicht ausschließlich unter dem Gesichtspunkt künstlerischer Höchstleistung betrachtet werden. So erlebte Victor de Laprade eine sorgfältige Analyse, welcher als mystischer Naturdichter zwar bekannt ist, doch keinen überragenden Platz in der französischen Dichtung einnimmt. Seine künstlerische Tier- bzw. Pflanzendarstellung stellt jedoch eine entscheidende Wendung in der Gesamtentwicklung dar. Wichtige Uebergangstufen mußten besonders stark ins Licht gerückt werden. Parallele Gestaltungsformen mit geringerer kunstästhetischer und psychologischer Prägsamkeit fanden keine Aufnahme schon aus dem Grunde, daß nicht stoffliches Uebermaß die innere Entwicklungslinie überdecke oder verwische. Umgekehrt hat sich aus der gesichteten Stoffülle erst der stufenförmige Aufbau abgezeichnet. Obwohl der chronologischen Folge Rechnung getragen wurde, ist dem inneren Werden weitgehend Beachtung geschenkt. Die Methode verlief deduktiv; jeder Grund, das sich abhebende Gedankengebäude infolge vorbedachter Sichtung des Materials als konstruiert erscheinen zu lassen, wurde vermieden.

Zur Erlangung einer schnellen Uebersicht über die rein äußerliche Zeitordnung dürfte die Anbringung eines Zeitspiegels von Wert sein, in dem die systematische Folge aller behandelten

Autoren mit der Angabe der Zeitspanne, in der die einschlägig wichtigen Werke erschienen, vermerkt ist.

René de Chateaubriand	1801—1811
Lamartine	1820—1840
Victor Hugo	1820—1855
Victor de Laprade	1841—1852
Jules Michelet	1856—1857
Charles Baudelaire	1845—1857
Leconte de Lisle	1853—1884
Alfred de Vigny	1864
Gustave Flaubert	1862—1874
Guy de Maupassant	1880—1893.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Das Künstlerische in der Gestaltung nichtmenschlicher Lebewesen. Ursprung und Vorstufen der Tierdichtung im französischen Schrifttum.

I.: Der Wandel in der künstlerischen Darstellung von Tieren und Pflanzen im französischen Schrifttum des 19. Jahrhunderts bis Guy de Maupassant.

II.: Guy de Maupassants Lebensgefühl und seine Darstellungsart lebender Naturgeschöpfe.

III.: Schlußbetrachtung.

Das Künstlerische in der Gestaltung nichtmenschlicher Lebewesen

Ursprung und Vorstufen der Tierdichtung im französischen Schrifttum

Es besteht kein Zweifel, daß das Wesen des Künstlerischen darin besteht, im Kunstbeschauer ein ästhetisch-emotionelles Erlebnis wirksam zu machen. Die Vermittlung oder Erzeugung eines solchen Gefühlserlebnisses kann in strenger Formulierung auf zweierlei Weise geschehen. In dem einen Fall wird des Dichters Seele am künstlerischen Geschehen unmittelbar mitschwingen, innerlich teilnehmen, sich mitspielend in die Kunstschöpfung versetzen. Im anderen Falle enthält sich der Künstler der unmittelbaren Aeußerung eigener Gefühle und Empfindungen im Kunstwerk. In geistiger Distanz erfaßt er die Dinge beschreibend, kritisch zuschauend, in wacher Verstandeskraft von außen. Die einfühlend-mitspielende Kunstart ermöglicht dem Kunstgenießer das seelische Nacherleben ziemlich unmittelbar, da ja gerade das Inhaltliche des Kunstwerks in seiner stark betonten Gefühlskraft an Herz, Gemüt und Seele appelliert. Die kontemplative Darstellungsart bemüht sich um die künstlerische Wiedergabe des wahren Eigenseins oder Andersseins von Kunstobjekten. Die Evokation eines Gefühlserlebnisses im Kunstbeschauer, d. h. die Kunstwirkung ergibt sich vielmehr aus der formalen Gestaltung des Sprachgebildes. Diese zwei äußersten Möglichkeiten künstlerischer Darstellung auf die Tier- oder Pflanzendichtung übertragen, besagt, daß im einen Fall der Seelenkontakt des Lesenden mit den dargestellten Naturgeschöpfen dadurch hergestellt wird, daß aus ihnen menschliches Wesen, Wollen, Wünschen, Sehnen und Wissen hervorlugt. Die seelische Annäherung oder Berührung des Kunstgenießers mit Tier- oder Pflanzenschöpfungen erstrebt der kontemplativ gerichtete Künstler dadurch, daß er sie allgemein in ihrem Eigensein naturwahr wiedergibt, aber sie gleichzeitig mit menschlichen Gestalten in Verbindung bringt, die stark in naturhafter Wesensart wurzeln. So wird die künstlerische Einheit mehr aus der äußeren Gemeinsamkeit zwischen Mensch und den Naturgeschöpfen hervorgebracht. Im Gegensatz zur künstlerischen Darstellungsweise nichtmenschlicher Lebewesen vergegenwärtigt der naturwissenschaftliche Berichterstatter die nur mit unserem Ver-

stand erfaßbaren tatsächlichen Lebensformen in ihrer Eigenheit und Besonderheit unter vollständigem Verzicht auf die innere seelische Beziehung zwischen Mensch und den Naturgestalten, was doch die Voraussetzung zur Erregung eines künstlerischen Gefühlserlebnisses darstellt.

In der französischen Literatur läßt sich nun beobachten, daß die künstlerische Darstellungsart nichtmenschlicher Lebewesen sich von der äußersten Grenze der Vermenschlichung stufenförmig nach dem Naturgegebenen hin unter Einbeziehung des Menschlichen in den Bereich des Naturgebundenen abwandelt. Verkörpern die dargestellten Lebewesen so stark Menschliches, daß sie nur mehr als maskierte oder kostümierte Menschen erscheinen, dann erfährt die seelische Einfühlung große Einbuße durch den gegebenen menschlichen Zufall, der sich hinter der Maske oder dem Kostüm abspielt. Die Tier- oder Pflanzenmaske kann nicht mehr als Symbol allgemein menschlichen Wesens oder Tuns erlebt oder erkannt werden. Der Kunstbeschauer läßt nämlich in der künstlerischen Darstellung einer menschlichen Person eine viel größere individuelle Sonderentwicklung zu als in der eines naturhaften Lebewesens, mit dem er wohl immer eine bestimmte typenhafte Gedanken- oder Gefühlswelt verbindet. So tritt durch die bloße Maske »Tier« oder »Pflanze« eine Störung der Phantasie, eine Geteiltheit der Gefühls- und Gedankenassoziation ein. Die ganz realistische Darstellung von Tieren und Pflanzen mit ihrem bloß tierischen oder pflanzlichen Sein und Gehaben ohne Offenbarung der inneren Wechselbeziehung, der naturhaften Gemeinschaft zwischen Mensch und den anderen Lebewesen erweckt die zum Kunsterlebnis notwendige innere Erfülltheit und Erregtheit infolge Mangels an seelischer Vertrautheit nicht. Erlebnisfähig ist eben nur, was wir nicht als völlig fremd empfinden, was an unser Eigenwesen anklingt.

Welche Gründe sind es nun, die den Dichter veranlassen, menschliche Vorgänge in eine andere Sphäre, in die Sphäre vermenschlichter Lebewesen zu übertragen und sie künstlerisch darzustellen? Die Vermenschlichung der dem Menschen nächststehenden Geschöpfe des Makrokosmos läßt die verlebendigte Bespiegelung menschlicher Welt zu. Die Versetzung menschlicher Vorgänge in wirklich bestehende Tier- oder Pflanzengestalten gestattet durch Schaffung eines allgemeineren, nicht alltäglichen Erlebnisraumes ein reineres und reicheres Erfühlen dessen, was der Menschenseele eigen ist. Sainte-Beuve drückt sich darüber folgendermaßen aus: «Ce que l'homme aperçoit moins quand il s'agit d'hommes, ses semblables et ce qui glisse sur lui, le frappe

davantage, quand cela se transpose et se réfléchit par allégorie chez des êtres d'une espèce différente»[1].

Das echt Künstlerische in der Gestaltung natürlicher Lebewesen leuchtet erst dann auf, wenn bei aller Vermenschlichung Tier- oder Pflanzenmäßiges erhalten bleibt, oder wenn lebenswahr dargestellte Naturgeschöpfe menschliche Wesensart berühren, menschliches Schicksal bestimmen oder teilen, menschliche Gefühle wecken. Dann kann die Phantasie des Kunstgenießers sich in Tier- oder Pflanzengestalten tauchen, sie als lebende Spiegelbilder allgemein menschlichen oder eigenen Wesens erschauen oder bei der psychologischen Durchdringung der menschlichen Seele gleichzeitig innere Beziehungen mit naturgebundenen Geschöpfen herstellen.

Im Hauptteil der Arbeit ist nun die Aufgabe gestellt, zu zeigen, wie und auf welche Weise sich die künstlerische Gestaltung nichtmenschlicher Lebewesen im 19. Jahrhundert bis zum Anbruch des Symbolismus wandelt, d. h. wie und in welchem Umfang den Lebewesen menschlicher Beigeschmack mitgegeben, wie weit der Dichter sie mit menschlich seelischen Vorgängen ausstattet, oder wie er sie mit menschlichem Wesen in Verbindung bringt, ohne dabei ihr naturhaftes Eigenwesen zu verleugnen.

Der Eintritt in das eigentliche Stoffgebiet setzt die Kenntnis vom Ursprung der Tierdichtung und einiger typischer Vorstufen voraus. Die Tierdichtung im europäischen Kulturkreis überhaupt geht bekanntlich auf 2 verschiedene Quellen zurück, die indische und die griechische. Der indische metaphysische Geist erahnt im Tierleib menschliche Seele und Menschengeist. Sein lebendiger Glaube an Inkarnation und Seelenwanderung erweckt in ihm die Neigung und Fähigkeit, im Tier oder in der Pflanze sein eigenes Ich zu erkennen. Diese religiöse Einstimmung zur Allnatur ruft in der indischen Dichtung, in den indischen Märchen, die weitestgehende Vermenschlichung aller naturhaften Lebewesen hervor.

Im Gegensatz dazu bewahren die Griechen in ihren Dichtungen einen feinen Sinn für das Individuell-Naturhafte, für die Sonderart und Echtheit der einzelnen Tiere; sie begnügen sich jedoch nicht bloß mit der stark realistischen Charakterisierung des Hündischen im Hunde, oder des Füchsischen im Fuchs, sondern neigen dazu, im Menschen das Tierische zu beleuchten. Schon beim Erblühen der ersten französischen Tierdichtungen im Mittelalter treffen sich indische und griechische Kunstweisen. Die glückliche Synthese dieser zwei Kunstrichtungen erhebt denn auch das

[1] Sainte-Beuve: »Causeries du lundi«, Bd. 13, p. 254, 9. März 1857.

Künstlerische erst zur höchsten Blüte. Karl Voßler sagt in »La Fontaine und sein Fabelwerk«[2] dazu folgendes: »Zu der künstlerischen Vollendung der Fabel ist diese (die indische Anthropomorphisierung) so nötig wie jene (die griechisch-naturalistische Kunstabsicht). Denn ohne den zeichnerischen Blick für Unterschiede, Widersprüche und Spannungen des tierischen Gehabens zum menschlichen wäre die Fabel witzlos und matt und, wiederum bliebe die lebendigste Karikatur und Groteske doch nur dekorative Spielerei und seichte Ergötzung, wenn eine indische Sehergabe nicht hinter das Gewimmel der Tier- und Menschenkörper in die Einheit und Tiefe seelischen Urgrundes hinabschaute«[2].

Im französischen Schrifttum des Mittelalters nehmen die sog. Bestiarien, eine Sammlung pseudo-naturwissenschaftlicher Dichtungen, einen weiten Raum ein. Ihnen obliegt die Aufgabe, religiöse Erbauung zu vermitteln oder den Menschen zur Betrachtung des Göttlichen oder Sittlich-Moralischen zu führen. Ursprung und Quelle dieser seltsamen Tierdichtung ist der im 2. Jahrhundert n. Chr. in griechischer Sprache abgefaßte Physiologus. Er stellt ein theologisch wissenschaftlich-moralisches Werk dar, das gewisse Tiere, Gräser und Steine in ihrer tatsächlichen, aber auch legendenhaften Erscheinung behandelt. Der Verfasser unterstreicht eine oder mehrere, meist erfundene Eigenschaften und deutet sie dann allegorisch aus. Jedes der betrachteten Tiergeschöpfe nimmt eine typenhafte Bedeutung an: Es wird Allegorie Christi, des Teufels, der Kirche, des Menschen usw. Auf dem Umweg über lateinische Bearbeitungen des Physiologus gelangen wir zu den mundsprachlich geschriebenen und ziemlich frei gehandhabten Bestiarien. In der einen Gruppe dieser Tierdichtung wird das religiöse Element zugunsten der naturgeschichtlichen Tatsachenwelt zurückgedrängt. Sie bildet infolge der immer weiteren Entfernung vom ursprünglichen Physiologus einen gewissen Uebergang zu den umfangreichen, rein naturwissenschaftlich-mittelalterlichen Sammelwerken. In einer anderen Gruppe der Bestiarien bleibt bei aller Einführung seltsamer Elemente viel vom theologischen Charakter des Physiologus erhalten. Die allegorische Deutung fehlt kaum einem der hervorgehobenen Wesenszüge der Tiere; doch ändert sich im Laufe der Zeit die Art der Deutung. In den älteren Fassungen ist das Religiös-Mystische vorherrschend, während später die allegorischen Gestalten mehr einer moralischen Sinngebung unterworfen sind.

In der Allegorie tritt an die Stelle eines Gegenstandes, der

[2] S. 77.

vollständig verschwindet, ein anderer, der erhöhte dichterische Erlebniskraft für den Kunstgenießer enthalten soll. Von diesem wird unmittelbar gesprochen, und zwar in Worten, die nur ihm zugehören.

Das künstlerisch-emotionelle Symbol hat als kennzeichnendes Merkmal die Eigenschaft, daß es durch seine gegenständliche Objektivierung im Kunstbeschauer unmittelbar innere Erregtheit, d. h. ein Gefühlserlebnis hervorruft.

Die Metapher läßt die unmittelbare Betrachtung des ursprünglichen Kunstgegenstandes zu, bedient sich aber Worten, die dem Wesen eines anderen eigen sind.

Im poetischen Vergleich entsteht vor unserem Auge der ursprüngliche Kunstgegenstand und das ihm zugehörige Bild. Der Dichter wendet sich in seiner künstlerischen Darstellung bald dem eigentlichen Gegenstand, bald dem ihm entsprechenden Bild zu.

Eine Abart der Allegorie stellt die Personifizierung dar. Ein abstrakter Gedanke, eine Idee, verdeutlicht sich durch Verkörperlichung in einer Person oder in einem Objekt. Der gewählte Ausdrucksgegenstand wird in seiner Gesamtheit dieser Darstellungsabsicht untergeordnet. Die dichterische Sprache bewegt sich nur um die konkret erlebbare Personifizierung, nicht mehr um Vorstellungen oder Begriffe.

Das noch stark vom Physiologus abhängige Bestiarienbuch der Franzosen ist das von Philipp v. Thaon (Philippe de Thaün). Die künstlerische Tierdarstellung Philipps v. Thaon zeigt sich uns in ihrer Sonderheit und poetischen Schönheit besonders im Gedicht vom Pelikan[3]. Wir erfahren zunächst in einer naturkundlichen Einführung, daß der Pelikan zur Klasse der Kraniche gehört und sich in Aegypten aufhält. Zwei verschiedene Arten bevölkern das Niltal. Die eine lebt auf dem Wasser und nimmt Fische zur Nahrung. Die andere verzehrt Eidechsen, Krokodile, Schlangen und sonstige widrige Tiere. Dann berichtet der Autor den Namen des Pelikans im Griechischen, Lateinischen und Französischen. Die rein naturwissenschaftlich-deskriptive Darstellung des Pelikans verliert sich jetzt. Im Rahmen eines mehr episodenhaften Berichtes gibt uns der Dichter in lebendiger Schilderung von einem auffallenden Wesenszug des Vogels und seiner Brut Kunde. Es geschieht gelegentlich, so führt er aus, daß der Pelikan zu seinen schon groß und schön gewordenen Jungen kommt, sie liebkosen und mit seinen Flügeln bedecken möchte. Sie jedoch, in ihrer stolzen und hochmütigen Art, bearbeiten ihn mit ihren

[3] Philippe de Thaün: »Le Bestiaire«, S. 85, Z. 2323.

Schnäbeln, wollen ihm die sanften Augen aushaken, ihn sogar lebend verschlingen. Wenn der alte Pelikan sich verletzt fühlt, dann tötet er sie qualvoll und läßt sie tot liegen. Am dritten Tag kehrt er wieder zurück und ist über ihren Tod betrübt. Seine Trauer ist so groß, daß er sich den Körper voller blutender Wunden schlägt. Das Blut tropft jetzt herab auf die toten Vögelein. Es ist so stark, daß sie wieder zum Leben kommen.

Wenn wir die Charakterisierung der Tiere ins Auge fassen, erkennen wir, daß tierhafte Eigenschaften sich mit menschlicher Seelenart vereinen. Liebkosung als Ausdruck der Elternliebe, ablehnendes Verhalten durch die Jungen, Zorn und Tötungsabsicht als Erwiderung, Trauer über den Tod der Jungen, gehören zweifellos noch in den Bereich der Tierwelt. Die Hergabe seines Herzblutes aber, um die Seinen nach verdienter Strafe wieder dem Leben zurückzugeben, übersteigt bereits ohne allegorische Deutung die Grenzen des tierhaft Gegebenen. Die sinnbildliche Auslegung führt uns jedoch ganz in mystisch-religiöse Vorstellungen. Der Pelikan verkörpert Christus, und die Jungen sind ein Bild von uns Menschen. Wie der Pelikan am dritten Tag nach der Tötung durch das eigene Blut die Seinen wieder zum Leben erweckt, so befreit uns Christus mit seinem kostbaren Blut aus dem Tod der Sünde. Der Pelikanvater tötet seine hochmütigen Jungen zwar, doch trauert er über ihren Tod. Auch will Gott uns Menschen nicht ganz dem Verderben, in das er uns der Sühne unserer Schuld wegen stürzen läßt, preisgeben. Wie die jungen Vögel nach dem Auge ihres Ernährers trachten, so verletzten wir Gott durch unsere Sünden.

« Cist oisels signefie
Le fiz Sainte Marie,
Nus si oiselet sumes
E en faiture d' umes,
Si sumes relevé,
De mort resuscité
Par le sanc precïus
Que Deus laissat pur nus
Cum li oiselet sunt
Ki par treis jurz mort sunt.
Or oëz par maistrie
Que iço signifie,
Pur quei li oiselet
Beche al pere l'oillet
E li pere est mari

Quant les ocit issi:
Ki nie verité
Si volt crever l'oil Dé,
E Deus de cele gent
Prendrat sun vengement.
Aiez en remembrance,
Co est signefiance »[4].

In Philipp v. Thaün's Bestiarien finden Objekt und Ersatzobjekt ihre dichterische Gestaltung bald voneinander getrennt, bald miteinander vereint in gegenseitiger Vergleichung. Philipp v. Thaün's allegorischer Vergleich des Pelikans mit Christus gewinnt stark an emotioneller Symbolkraft. In sehr feinsinniger Weise ist dem ästhetischen und religiös-mystischen Bedürfnis Rechnung getragen.

In ähnlicher Weise bietet sich in dem Gedicht von der Turteltaube ein allegorischer Vergleich. Die Turteltaube ist ein schlichter, keuscher und schöner Vogel. Sie liebt ihr Männchen so sehr, daß sie zu ihren Lebzeiten kein anderes kost. Sollte es sterben, auch dann bleibt sie ihm in Gedanken treu. Das bescheidene und keusche Täubchen verkörpert die Kirche und sein Männchen ist Gott selbst. Die heilige Kirche beweinte einstens den Tod Gottes am Kreuze und betrauert ihn auch jetzt noch. Heilig bleibt sie bis zum Ende und innig verbunden mit Gott. Segensreich wird sie wirken immerdar; zum Schluß stellt die Turteltaube noch eine zusätzliche Allegorie dar. Sie versinnbildlicht die heilige Maria.

« E turtre signefie,
Saciez, Sainte Marie
U sainte Dame en verté,
Ço dit auctorité.
Deus nus otreit le sen
De la turtre! Amen »[5].

Im Gegensatz zum Pelikangedicht stellt hier der Autor Ersatzobjekt und ursprünglichen Gegenstand nacheinander dar. Die Vergleichsmomente sind nicht mehr ganz unmittelbar ausgedrückt. Seltsam ist nur, und dem künstlerischen Eindruck abträgig, daß der zweite allegorische Gedanke nur angedeutet, in keiner Weise ausgeführt wird.

Die natürliche Fortsetzung zu Philipp v. Thaün's Bestiarien stellt das Tierbuch des normannischen Dichters Guillaume Le Clerc

[4] Philippe de Thaün: »Le Bestiaire«, S. 87, Z. 2389.
[5] Philippe de Thaün: »Le Bestiaire«, S. 92, Z. 2547.

dar. Sein »Bestiaire Divin« erschien gegen das Jahr 1210 mit manchen Anleihen an Hugo de St. Victore's »Liber de bestiis et aliis rebus«. Guillaume Le Clerc macht uns mit den Eigentümlichkeiten, Eigenschaften und Gewohnheiten einiger Tiere vertraut und umgibt sie meist mit einer moralischen Auslegung. Für Guillaume Le Clercs allegorische Tierdarstellung ist das Löwengedicht charakteristisch. Das wilde, kühne und vornehme Tier zeichnet sich vor allem durch folgende Eigenschaften aus. Der Löwe haust auf Bergspitzen, merkt den Geruch des Jägers, verwischt mit dem Schweif seine Spur, damit man ihm nicht nachspüren könne, empfindet große Furcht vor dem Speere und schläft mit offenen Augen. Jetzt wird stark Legendenhaftes zum Zwecke der allegorischen Deutung einer religiös-mystischen Vorstellung angeführt. Die Löwin gebiert nämlich ihre Jungen tot und bewacht sie drei Tage lang bis der Löwe sie aus Liebe anhaucht, beleckt und sie auf diese Weise zum Leben erweckt.

« Car quant la femele foone,
Li foons chet sor terre mort.
De vie n'avra ja confort,
Jusque li peres al terz jor
Le soefle e lecche par amor.
En tel manere le respire
Ne porreit aveir altre mire
En tel guise revent a vie »[6].

An der allegorischen Auslegung vermißt man gelegentlich gedankliche Schärfe oder eine natürliche Verbindung zwischen der mystischen Idee und der phantasievoll ausgestatteten Tiereigenschaft. Der Löwe schlechthin erscheint als die Verkörperung des christlichen Gottes, der zu unserer Erlösung auf die Erde kam. Er verwischte zunächst sorgfältig seine göttliche Spur, um vom Jäger, dem Bösewicht, nicht erkannt zu werden.

Als ihn die Juden, seine Feinde, ans Kreuz schlugen, erlitt sein Menschsein den Tod. Der göttliche Geist erweckte aus eigener Kraft seinen heiligen Leichnam wieder zum Leben, wie der Löwe seine Jungen zum Leben erweckte. Die menschliche Natur Christi konnte man quälen und töten, seine Göttlichkeit blieb davon jedoch unberührt..

« Car la deïté ne pout mie
Estre baillee ne sentue
Ne escopie ne batue.

[6] Guillaume Le Clerc: »Le Bestiaire Divin«, S. 226, Z. 162.

L'umanite pout hom blescer,
Sanz la deïte empeirer,
Sil vos mustrerai par semblance,
Que n'en devez aveir dotance »[7].

Jetzt folgt nochmals eine Charakterisierung des Löwen ohne die unmittelbare allegorische Anwendung auf Christis Göttlichkeit. Die Darlegung ist nun stark von intellektueller Symbolkraft, weniger von künstlerischer erfüllt. Der Löwe ist ein adeliges Tier, denn er verletzt den schwächlichen Menschen nicht, welchen er auf dem Wege trifft, sofern er von Hunger nicht übermäßig gepeinigt wird. Die ganze Kraft ruht in seiner Brust, obwohl ihn Furcht vor dem Speer des Jägers ergreift[8].

In einem anderen Gedicht führt uns der Dichter ein apokryphes Meerungeheuer vor Augen. Das unförmige, mit großen Flügeln versehene Tier, strebt schwimmend den Schiffen auf dem Meere zu; in den Flügeln fängt sich lustig der Wind. Das Ungeheuer segelt so lange, bis die Kräfte es verlassen, bis es niedersinkt, die Segel streicht und vom Meer verschlungen wird. — Eine schöne Allegorik umgibt diese Darstellung. Das Meer erscheint als diese Welt mit ihren Abgründen und Gefahren. Die Schiffe versinnbildlichen die guten Menschen, die trotz der Stürme dieses Lebens nicht dem bösen Feinde unterliegen, sondern ihr ewiges Ziel erreichen. Das Meeresungeheuer jedoch stellt den anfänglich Guten dar, welcher vom Tugendweg abläßt, sich den Verlockungen der Welt verschreibt, und aufgeschwellt von irdischen Begierden, von Wohlbehagen und weltlicher Lust, auf dem Meer des Lebens dahinsegelt, ermüdet und im Strudel teuflischer Gewalten versinkt[9].

In Guillaume de Lorris' Rosenroman gedeiht die allegorische Dichtung zu vollendeter Gestalt. Des Dichters Geliebte erscheint als Rose im Blumengarten. Die Gründe, welche Guillaume veranlassen, sein Liebesspiel in Form allegorischer Gestalten dichterisch zu veranschaulichen, mögen praktischer und künstlerischer Art sein. Es entspricht ritterlichem Takt, die Angebetete seines Herzens nicht durch Nennung ihres wahren Namens der Oeffentlichkeit preiszugeben. Ihr Pseudonym in Gestalt der allegorischen Rose hat als Ursache, daß zwischen der Rose und dem Mädchen wesentliche Vergleichseigenschaften bestehen. Die Schönheit der

[7] Guillaume Le Clerc: »Le Bestiaire Divin«, S. 228, Z. 194.
[8] Guillaume Le Clerc: »Le Bestiaire Divin«, S. 229, Z. 200—235.
[9] Guillaume Le Clerc: »Le Bestiaire Divin«, S. 237—240, Z. 399—456.

Blume läßt den Liebreiz der Mädchengestalt ahnen. Der Duft, welchen die Rose ausströmt, versinnbildlicht die Liebe, die das Mädchen im Dichter weckt. Die Dornen jedoch, welche sie umgeben, vergegenständlichen all die Hindernisse und Schwierigkeiten, die Guillaume daran hindern, sich seiner Geliebten zu nähern und sie in Besitz zu nehmen. Die künstlerische Gestaltung eines Liebeserlebnisses mit Hilfe eines so duftigen allegorischen Gebildes ermöglicht dem Kunstgenießer, infolge der betonteren Objektivierung persönlicher Gefühle, unmittelbarer und inniger am Geschehnis teilzunehmen, in stärkerer Einfühlung Spiegelungen seines eigenen Innern zu erleben.

Tritt nun das geliebte Mädchen, nach dessen Besitz der Dichter trachtet, einmal allegorisch als Rose auf, die Guillaume pflücken möchte, so muß der ganze Aufbau des Gedichtes dieser Fiktion untergeordnet werden. Die Gewinnung der Liebe eines Mädchens geschieht nun nicht so einfach wie man eine Blume im benachbarten Garten pflückt. Es handelt sich vor allem darum, auch die Gefühle zu beleuchten, die im Herzen einer Jungfrau gegen den Ansturm der ersten Liebe wirken. So kommt es, daß der Dichter die Geliebte selbst als Rose darstellt, alle ihre Gefühle, Eigenschaften und ihre Wesensart selbständig macht, unabhängig von der Allegorie der Rose als Personifizierungen auftreten und handeln läßt.

Der kurzen Analyse des Rosenromans bedurfte es, um Nicole de Margivals Tierallegorie »La Panthère d'amours« verständlich zu machen. Das Gedicht geht nämlich in seinem Aufbau hauptsächlich auf zwei Quellen zurück, die Bestiarien und Guillaume de Lorris' Rosenroman. Wie im letztgenannten Gedicht versöhnt sich Wirklichkeit mit Phantasievollem durch Einführung des Traummotivs. Dem Dichter träumt es, er befinde sich in einem Wald, der von verschiedenen Tieren bevölkert sei.

« En cele nuit me fu avis
Que je fui par oisiaux ravis,
Et portez en une forest
Qui lors estoit et encore est,
S'ele est tele com je cuidoie
Que elle etoit quant je sonjoie,
Plaine de bestes moult diverses,
Verdes, jaunes, bleues et perses,
Sores, fauves, indes les unes,
Blanches et noires, rouges, brunes,
Et les autres d'autre maniere.

La avoit mainte beste fiere,
Lyons, liepars et autres bestes,
Faisans par le bois grans tempestes;
De sanglés et de pors sauvages
Retentissoit tous li boscages;
Ours y avoit et unicornes,
Et autres bestes qui ont cornes,
Cerfs, dains, chevriaus, sauvages bous,
Qui d'arbrissiaus broustent les brous,
Avecques les sauvages chievres;
Et s'i avoit connins et lievres,
Leus et gourpis et heriçons,
Qui ont poignaus les peliçons »[10].

Unter ihnen befindet sich ein Tier, das alle anderen an Schönheit übertrifft.

« Et si ne porroit riens monter
A ce qu'on peüst bien descrire
Sa biauté, tant y a a dire »[11].

Der Panther, dieses seltsame Tier, wird von allen übrigen, dem Drachen ausgenommen, innigst geliebt. Sie halten sich alle in seiner Nähe auf, empfangen gerne den süßen und guten Hauch seines Atems, der sie von allen Leiden zu heilen vermag.

« Vers li tornoient lors sentiers,
Tant l'aprochoient volentiers
Pour l'amour de sa douce alaine,
Qui molt estoit et bonne et saine;
Car l' alaine qui en issoit
De trestous mauls les guarissait »[12].

Während der Dichter ganz in Bewunderung des Panthers versunken ist, zieht sich das Tier mit allen anderen zurück. Inzwischen vernimmt der Dichter herrliche Musikweisen; der Liebesgott gibt sich symphonischen Freuden hin. Auf des Dichters Bitte hin, erklärt er sich bereit, ihm in seinen Liebesnöten beizustehen. Beide verfolgen nun die Spur des wunderbaren Tieres, das sie in einem Graben, von einer Hecke umgeben, vorfinden. Der Liebesgott klärt nun den Dichter über das wahre Wesen des Panthers auf. Das Tier, das der Dichter angetroffen, sei Sinnbild jener Dame, der er alle seine Gedanken weiht. Gleich dem

[10] Nicole de Margival: »La Panthère d'amours«, S. 3, Z. 55 ff.
[11] Nicole de Margival: »La Panthère d'amours«, S. 4, Z. 94—96.
[12] Nicole de Margival: »La Panthère d'amours«, S. 5, Z. 109—114.

Panther, welcher die anderen Tiere mit seinem Atem von allen Uebeln heilt, erlöst die edle Dame diejenigen, die ihr folgen, von Laster und Leid. Der verabscheuenswerte Drachen jedoch sei das Abbild der Neidischen. Das Tal, in das sich der Panther zurückzieht, bedeute die Tugend der Demut. Der Graben, in den sich das Tier legt, versinnbildliche Schlichtheit, das Gestrüpp und die Brennesseln die Liebesgedanken; die Stacheln an der Hecke stellen die üblen Reden böser Menschen dar. Der Dichter läßt nun nicht ab, sich weiterhin dem schönen Tier zu nähern.

Sobald er aber vor ihm steht, wagt er kein Wort. Schweigend zieht er sich zurück und bemerkt, daß Kleid und Leib zerkratzt und zerrissen sind. Trotz der Hilfe des Liebesgottes und der Venus, seiner Gemahlin, erreicht der Dichter auch später sein Ziel nicht. Von Zweifeln gequält, träumt er, daß seine Angebetete — jetzt tritt die allegorische Darstellung zurück — niemals seiner Annäherung Verständnis entgegenbringen werde.

Der Einfluß des Rosenromans und der Bestiarien auf Margivals allegorisches Gedicht »La Panthère d'Amours« ist deutlich sichtbar. Im Rosenroman wie in »La Panthère d'Amours« ist Rose und Panther eine Allegorisierung der idealen Geliebten, deren Besitz der Dichter trotz vieler Schwierigkeiten erringen möchte. Die sagenhafte Darstellung des Panthers, der bereits ohne Hinweis auf seine bildhafte Bedeutung teils menschliche, teils geheimnisvoll zauberhafte Züge trägt, geht zweifellos auf die Bestiarien zurück. Während jedoch in den letzteren die Tiere Sinnbilder religiöser oder mystischer Vorstellungen sind, findet im 13. Jahrhundert, in der Zeit des aufkommenden Liebeskults, die Tierallegorie auch auf die edle, vom Dichter verehrte Dame ihre Anwendung.

Richard de Fournivals »Bestiaire d'Amour« steht ganz im Dienste höfischer Liebeswerbung. Die Kenntnisse, welche die stark traditionell gebundene Naturgeschichte liefert, benützt der Dichter zu Argumenten einer Liebesthese, mit der er seiner Dame beweisen möchte, daß sie sich nicht auf die Dauer seinen inständigen Bitten, seiner Zuneigung und Leidenschaft entziehen könne. In das Seltsam-Wundervolle der zeitgenössischen Naturmystik ebenso eingeweiht wie in den Geist der Ritterromane, sowie in die vornehmen Sitten höfischer Galanterie, erhebt er echte und falsche Eigentümlichkeiten von Tieren zu allegorischen Vergleichen und verwendet sie zur Begründung seiner Liebeswerbung. Die allegorischen Vergleiche begleitet er gewöhnlich, der Anschaulichkeit wegen, mit gezeichneten Bildern entsprechender Tierszenen. Gewisse, teils wirkliche, teils angedichtete Züge des Wolfes bringt

er sinnbildlich mit den Aeußerungen der in Banden der Liebe verstrickten Dame in Verbindung. Der Wolf hat einen so starren Hals, daß er ihn nicht beugen und sich nur mit dem ganzen Körper umdrehen kann. Niemals faßt er sein Opfer in der Nähe der Wölfin; wenn er in einen Schafstall einbricht, tritt er so leise auf wie nur möglich. Sollte es ihm geschehen, daß unter seinem Fuß ein Zweig knackt, so bestraft er sich selbst, indem er sich in den eigenen Fuß beißt. «. . . il a le col si roit qu'il ne le puet flechir s'il ne torne tout son cors ensamble; et l'autre nature si est qu'il ne prendra jà proie près de sa loviere. Et la terce si est que s'il entre en un biercil, il i entre al plus coiment qu'il puet. Et s'il avient que aucuns rainsceaux brise desoz ses piez qui noise face, il s'en venge à son piet meismes et le mort mout angoisseusement»[13].

Die drei Wolfseigenschaften versinnbildlichen nun die Verhaltungsweisen der Frau im Liebesleben. Sie gibt sich dem Mann nicht hin außer ganz. Liebt sie zufällig einen Mann, der weit von ihr entfernt weilt, so wächst ihre Liebe ins Unermeßliche. Ist er jedoch in ihrer Nähe, so gibt sie sich den Anschein, als ob er ihr gar nichts bedeute. Läßt sie ihre Zuneigung zu stark merken, so bestraft sie sich selbst und schlägt einen ernsten, strengen Ton an.

Im vorliegenden Fall kann von der Ausbildung einer eigentlichen Allegorie nicht die Rede sein. Nicht der Wolf selbst stellt die allegorische Gestalt dar, sondern nur Eigenschaften des Tieres werden sinnbildlich mit Wesenszügen der liebenden Frau in Verbindung gebracht[14]. Die allegorische Tierdarstellung dient nicht zur Verdeutlichung religiös-mystischer Vorstellungen, sondern wirkt als Veranschaulichung höfischen Liebesspiels. Die Wesensart der Tiere ergibt sich nicht aus der unvoreingenommenen Beobachtung, sondern aus von alter Zeit übernommenen Anschauungen.

Einer mehr allegorisch-symbolhaften Tiergestalt begegnen wir im Einhorn. Diesem grausamen Tier vermag man infolge seiner starken Waffe nicht zu widerstehen. Niemand kann ihm etwas antun, nur der süße Duft eines jungfräulichen Mädchens schläfert es ein. Wittert das Tier ein solches Mädchen, so kommt es heran, kniet sich vor ihm nieder, verweilt in sanfter Demut bei ihm, als ob es ihm dienen möchte. Die Einhornjäger benützen nun eine Jungfrau zu ihrer Jagdlist, stellen sie da auf, wo das Tier

[13] Richard de Fournival: »Le Bestiaire d'Amour«, S. 8/9.

[14] Diese Eigenschaften einer liebenden Frau sind wohl die seiner Angebeteten, aber der Diskretion wegen verallgemeinert.

vorüberzieht. Das Einhorn schlummert im Schoß der Jungfrau ein und wird Opfer der Jagd.

« Car tieus est la nature del unicorne qu'il n'est nu le beste si crueuse à prendre; et a une corne en la narine que nule armeure ne le puet contretenir, si que nus ne li ose corre sus ne attendre, fors virge pucele. Car quant il en sent une au flair, il s'agenolle devant li et si s'umelie docement aussi come por servir. Si que li sage veneor qui sevent la manière de sa nature metent une pucele en son trespas et il s'endort en son giron. Et lors quant il est endormis, si vienent li veneor; qui en veillant ne l'osent prendre, si l'ocient »[15].

Die allegorische Auslegung dieser Tierfabel tritt ziemlich klar zutage. Hinter der Gestalt des Einhorns verbirgt sich der Dichter selbst, der sich in seinem Stolz und Hochmut gegen die heftigen Anfälle einer Liebe gefeit wähnt. Die Liebe jedoch, der kluge Weidmann, schickt ihm eine weise Jungfrau entgegen, durch deren Sanftheit er einschlummert. Verzweifelt und ohne Hoffnung auf Erhörung seiner Liebe welkt er dahin, eine Beute des Liebestodes.

In der wesenhaften Darstellung des Einhorns stattet der Dichter, wie so oft, Wirkliches mit sagenhaften Zügen aus. Das Bild des Einhorns würde in der Tat eine rein allegorische Bedeutung annehmen, würde nicht unmittelbar darauf der allegorische Sinn genauestens beleuchtet und dargelegt werden. Zur Allegorie im eigentlichen Sinn kann eben nur ein künstlerisches Gebilde gezählt werden, das selbständige Behandlung erfährt und dessen übertragene Sinngebung nur andeutungsweise angeführt wird. — Während in den Bestiarien, in Nicole de Margivals »Panthère d'amours«, in Richard de Fournivals »Bestiaire d'Amour« den Tiergestalten eine allegorisch-symbolhafte Bedeutung aus der religiös-mystischen Ideenwelt oder dem Minnedienst zufällt, sind Tierdarstellungen im höfischen Ritterroman aller tieferen, inhaltlichen Sinngebung entkleidet. Die Einführung von Tieren geschieht vielmehr, um das Spannungsmoment des Erzählens zu erhöhen oder die Neigung des Lesers für das Exotisch-Sagenhafte zu befriedigen. Ein Beispiel dafür bietet die Darstellung des Löwen in Chrestien de Troyes' »Yvain«. Yvain trifft auf seiner Wanderfahrt einen Löwen, der im Kampf mit einer Schlange liegt. Das Ringen der beiden Tiere und das drohende Erliegen des Löwen wird anschaulich und wirklichkeitsnah geschildert. Yvain ergreift Partei für den Löwen und befreit ihn aus der Ge-

[15] Richard de Fournival: »Le Bestiaire d'Amour«, S. 23.

walt der Schlange. Jetzt erschauen wir im König der Tiere menschliches Gebärdespiel, menschliche Handlungsweise aus einer sich selbst bewußten Gesinnung. Der Löwe nähert sich Yvain, verneigt sein Gesicht, kniet sich nieder und benetzt sein Gesicht mit Tränen der Demut.

« Quant le lion delivré ot,
Cuida qu'a lui le covenist
Conbatre et que sor lui venist;
Mes il ne le se pansa onques
Oez que fist li lions donques!
Il fist que fraus et deboneire,
Que il li comança a feire
Samblant que a lui se randoit,
Et ses piez joinz li estandoit
Et vers terre ancline sa chiere,
S'estut sor les deus piez derriere
Et puis si se ragenoilloit
Et tote sa face moilloit
De lermes par humilité »[16].

Diese, als menschlich erschaute Geste des Löwen erkennt Yvain als Zeichen von Dankbarkeit.

« Mes sire Yvains par verité
Set que li lions l'an mercie
Et que devant lui s'umilie
Por le serpant qu'il avoit mort
Et lui delivré de la mort »[17].

Künstlerisch erfährt das Wesen des Löwen hierbei eine geschickte Darstellung. Die Tierhaftigkeit im Körperlichen erhält sich, die seelischen Aeußerungen des Tieres nehmen zwar menschliche Züge an, doch gelingt es dem Dichter, die Vermenschlichung dadurch wieder zu mildern, daß er die Tugend der Dankbarkeit nicht unmittelbar feststellend vorbringt, sondern sie mehr der Meinung Yvains überläßt. Durch die Einführung des mehr subjektiven Moments erhöht sich die künstlerische Illusion des Lesenden.

Der Löwe wird nun der treue Begleiter Yvains, gehorcht und dient ihm, ordnet aus freien Stücken die Raubtiernatur dem Willen seines Herrn unter. Er sorgt für seinen Unterhalt. In

[16] Chrestien de Troyes: »Der Löwenritter« (Yvain), Z. 3388—3400.
[17] Chrestien de Troyes: »Der Löwenritter« (Yvain), Z. 3400—3405.

einem Tal grast ein Reh. Der Löwe stürzt sich auf das Tier, tötet es, lädt es auf seinen Rücken und überbringt es Yvain.

« Cestui prandra il ja son vuel,
Et il li fist au premier saut,
Puis si an but le sanc tout chaut.
Quant ocis l'ot, si le gita
Sor son dos et si l'an porta
Tant que devant son seignor vint,
Qui pris au grant chierté le tint
Por la grant amor qu'an lui ot»[18].

Gemeinsam verzehren sie die Beute, und nachts übernimmt der Löwe die Wache. Bei der Rückkehr zur Quelle erlebt das getreue Tier, wie Yvain bewußtlos zusammenbricht und sich dabei mit seinem Schwert verletzt. Der Löwe hält Yvain für tot. Sein Schmerz darüber ist unbeschreiblich. In geradezu menschlicher Verzweiflung will er sich mit eben dem gleichen Schwert das Leben nehmen.

« Ainz de rien nule duel greignor
N'oïstes conter ne retreire,
Qu' il comança tantost a feire!
Il se devoutre et grate et crie
Et a talant que il s'ocie
De l'espee dou li est vis
Que son seignor avoit ocis »[19].

In allen Lagen und Abenteuern, die Yvain weiterhin zu bestehen hat, verhält sich der Löwe treu, kampfesmutig und steht in nichts dem ritterlichen Gefolgsmann nach. Die Antriebe seines Handelns oder Verhaltens gehen mehr aus menschlicher Psyche als aus tierhaftem Eigensein hervor. Die Art seiner körperlichen Bewegungen ist trotz aller menschlich gefärbten Motivierung doch gelegentlich der konkreten Wirklichkeit abgelauscht.

In Marie de Frances Fabelwerk ersteht vor unseren Augen zuerst die wirkliche Tierwelt, die sich in feiner Abstufung allmählich in die vermenschlichte verwandelt. Die menschlich handelnden und sich gebärdenden Tiere sinken aber nach Erfüllung ihrer Hauptaufgaben wieder in ihren naturhaften Wesenszustand zurück. Künstlerisch betrachtet, ist dieses allmähliche Hervortreten und Zurückweichen menschlicher Züge in Tiergestalten

[18] Chrestien de Troyes: »Der Löwenritter« (Yvain), Z. 3437—3455.
[19] Chrestien de Troyes: »Der Löwenritter« (Yvain), Z. 3507—3514.

ein feines Mittel zu suggestiver, packender und überzeugender Wirkung.

Der Roman de Renart kann, zumal in der ersten Branche, als Uebertragung einer geschlossenen Ritterszene im Geiste des Heldenepos auf die Tierdichtung betrachtet werden. Wie in den Fabeln der Marie de France erleben wir im Roman de Renart eine fantastische Vermenschlichung der Tiere in den Hauptabenteuern, während in den Nebenhandlungen die Tiere treu nach der Natur, in ihren wahren Sitten und Eigenheiten geschildert werden. Diese so verschiedenartige Darbietung der nämlichen Tierhelden erhöht den Reiz des Künstlerischen. Die in einigen Szenen so naturecht erscheinenden Tiere befreien die Phantasie des Lesers von der Vorstellung störender menschlicher Zustände, ihre vermenschlicht ritterlichen Taten erwecken die Illusion der vom Leser hochgeschätzten ritterlichen Lebensformen. Sie bedienen sich in der Dichtung untereinander einer dem Menschen verständlichen Sprache. Die überstarke Vermenschlichung erfährt ihre suggestive Milderung, wenn man in naher Fühlung mit den Naturgeschöpfen von ihren gegenseitigen, tatsächlichen Verständigungsmitteln weiß. Voretzsch drückt sich darüber folgendermaßen aus: »Die Tiere teilen mit den Menschen eine Reihe psychischer Affekte; sie haben in der Tat eine Sprache, sie besitzen die Gabe, sich untereinander zu verständigen, und nur daß an Stelle dieser tierischen, dem Menschen unverständlichen Sprache die menschliche gesetzt wird, ist eine Illusion, die über die natürlichen Verhältnisse hinausgeht«[20].

Das aufeinander abgestimmte gegnerische Tierpaar ist der Fuchs und der Wolf. Während der Fuchs in seiner äußeren Gestalt, in seinen körperlichen und geistigen Eigenschaften, von wenigen vermenschlichten Zügen abgesehen, ziemlich naturecht auftritt, erscheint sein Gegenspieler, der Wolf, in Verzerrung und steigert sich in seinem Verhalten gelegentlich ins Unnatürliche, Widersinnige. Der Anlaß zu dieser nicht immer naturwahren Gegenüberstellung dürfte freilich in der symbolischen Nebenabsicht gegeben sein. Der Fuchs verkörpert Schwäche im Verein mit hoher geistiger Kraft. Der Wolf symbolisiert den körperlich starken, aber sonst dummen, tölpelhaften Menschen. Der Geist ist den dumpf materiellen Kräften überlegen.

In der französischen Klassik war der Einzelne den Geboten der Vernunft und der gesellschaftlichen Norm untertan.

---

[20] Voretzsch: »Jakob Grimms deutsche Tiersage und die moderne Forschung.« Preuss. Jahrbücher, Bd. 80, Heft 3, p. 443.

Die geistige Grundlage dazu lieferte Descartes. Ist das Bewußtsein von sich selbst, das Denken, das eigentliche Merkmal des Geistes und alles übrige der »res extensa«, der Körperwelt, zugehörig, so müssen alle, nicht von der Vernunft gemeisterten Triebkräfte, Ausstrahlung der materiellen Welt sein. Die Welt der Ausdehnung jedoch ist strengen, mechanisch-physikalischen Gesetzen unterworfen. So kommt es, daß Descartes in den Tieren geist- und seelenlose Maschinen erkennt und in ihnen den gesetzmäßigen und blinden Ablauf motorischer Kräfte sieht. Die Automatisierung der Tierorganismen wird vollständig.

Die Literatur befaßte sich in dieser Zeit ausschließlich nur mit psychologisch-sozialen Themen. Lafontaine's Fabeln sind gleichsam die poetische Verklärung, das künstlerische Spiegelbild damaliger gesellschaftlicher Zustände, auf die Stufe allgemeiner Menschlichkeit erhoben. Die Vermenschlichung beginnt unmittelbar mit der Einführung in die Fabel. Da hebt der Dichter z. B. mit der Anrede Maître Corbeau an und beleuchtet dabei seine Stellung zu den Tieren. Er erlebt sie als Persönlichkeiten innerhalb gesellschaftlicher Grenzen.

Ganz im Gegensatz zu den Tierhelden im Roman de Renart, die nur als typische Gestalten erscheinen, stellen sich die Lafontaineschen Tierpersonen als dem Dichter gut bekannte, menschenartige Einzelwesen vor. Doch ist es dem taktvollen Genius des Dichters immer wieder meisterhaft gelungen, die äußerste Grenze der Vermenschlichung zu vermeiden und die Illusion des Tierhaft-Natürlichen zu erwecken. Der Dichter läßt im allgemeinen die Tiere nicht in gegebenen Worten reden, sondern gibt nur den Sinn ihrer Redeweise wieder. Geschickt deutet er damit an, daß die Tiersprache doch von der menschlichen verschieden sei. Die Lafontaineschen Tiere tragen in ihrer psychologischen Verfeinerung und Verinnerlichung schon durch Haltung und Gebärde unmittelbar ihr Wesen zur Schau.

Die gesamte mittelalterliche und neuzeitliche Tierdichtung vor Anbruch der Romantik trägt bei aller künstlerischen Sonderentwicklung gemeinsame Züge. Die Tierhelden, so individuell und verschieden sie auch gezeigt sein mögen, versinnbildlichen entweder religiös-moralische Vorstellungen oder veranschaulichen mehr oder weniger ritterliche oder aristokratische Lebensformen. Der Dichter selbst, dem ausschließlich nur menschliche Zustände nahe stehen, zielt in seinen Tierschöpfungen nur auf Veranschaulichung allgemein menschlicher Auffassungen und Lebenszustände ab. Die vom Literarischen ausgehende Darstellung nichtmenschlicher Lebewesen, zeichnet sich durch Erreichung oft der äußer-

sten Grenze der Vermenschlichung aus, so daß sogar manchmal die mit den Sinnen wahrgenommene Welt willkürliche Gestalt annimmt. Die Tiere führen eine menschliche Sprache, handeln nach menschlichem Vernunftermessen, in menschlicher Leidenschaft und Unmoral. Sie vollführen Taten ritterlichen Ideals oder gesellschaftlicher Konvention. Der Künstler steht mit den Lebewesen nicht in innerer seelischer Verbindung. Das Tierhafte der Lebewesen taucht erst immer dann auf, wenn die innere Einfühlung des Kunstgenießers durch störende Nebenumstände in Gefahr käme. Der Illusion des Künstlerischen wegen läßt Marie de France die Tierhelden in ihrer Naturhaftigkeit beginnen, legt immer mehr menschliches Gehabe und Wesen in sie hinein und führt sie zuletzt wieder in die engen Grenzen ihrer echten Tierhaftigkeit zurück. Im Roman de Renart treten die gleichen Helden, bald ganz vermenschlicht, bald naturwahr auf. Die letzte Stufe der Vermenschlichung vollzieht sich in Lafontaines Fabeln. Der unübertrefflichen Kunst des Dichters gelingt es jedoch durch meisterhafte Gabe des Stils, die so individuell und menschlich gezeichneten Tiergestalten stets mit feinen Eigenschaften des Andersseins, des Tierseins, auszustatten. So erfüllt sich die Forderung des Künstlerischen und gleichzeitig der Sinn der Fabel am vollkommensten. Lafontaine überzeugt durch lebendige Veranschaulichung von Erfahrungssätzen oder praktischen Lehren.

Eine auffällige Wandlung in der künstlerischen Darstellung nichtmenschlicher Lebewesen vollzieht sich jedoch mit den Anfängen der Romantik.

Der Wandel in der künstlerischen Darstellung von Tieren und Pflanzen im französischen Schrifttum des 19. Jahrhunderts bis Guy de Maupassant

René de Chateaubriand

Der Beginn der französischen Romantik zeichnet sich durch ein buntes Gemisch rationalistischer und emotioneller Kräfte aus. Den Boden aufklärerischer Vernunft überwuchern die üppigen Kräuter persönlicher Gefühlserlebnisse. Aus solcher Geteiltheit ist Chateaubriands Lebensgefühl zu verstehen. Noch blickt Chateaubriands Geist von der hohen Warte der Vernunft herab auf das chaotische Geschehen des Kosmos, noch erscheint ihm die wilde, ungezähmte Natur als eine dunkle, von Unvernunft umdüsterte Macht. « Je l'ai toujours trouvée fort laide partout où j'ai eu l'occasion de la voir. Bien loin d'être d'opinion que l'homme soit un animal dépravé je crois que c'est la pensée qui fait l'homme »[21]. Im Grunde seines Wesens aber erklingen die ersten Töne neuer Zukunftsmusik. Die Springfluten seines Gefühles, die seinem Herzen entquellen, umspülen das Gestade des Universums, durchnetzen das Land des Objektiven und fließen zurück, Fremdes aufgelöst in ihren Wassern. Chateaubriand fehlt es an gefestigtem und eigensicherem Leben. Er empfindet daher ein lebhaftes Bedürfnis, die äußere Welt in sich aufzunehmen, zu assimilieren und so das eigene Ich auszuweiten, zu vergrößern, zu stärken. Er ist wohl der erste Vertreter der romantischen Strömung, von der M. de Vogüé sagt: « Devant le monde et devant le passé, le premier mouvement du moi, envahissant les romantiques, est de s'assimiler ces objets extérieurs, car il ne peut souffrir qu'une chose reste en dehors du moi . . . . . Le romantisme ne va pas au monde, il tire le monde à lui ».

Der in lyrischen Ergüssen schwelgenden Sprache Chateaubriands wohnt bezaubernde Musikalität und zeichnerisch-malerische Bildhaftigkeit inne. In den vielen Natur- und Landschaftsbildern, die uns der Dichter entwirft, ergötzt sich das innere Auge an dem feingewählten Farbenkolorit und der Lebendigkeit der Darstellung. Den reichen Farbton und das glühende Leben, das diesen Bildern anhaftet, erreicht der Künstler durch geschicktes

[21] Chateaubriand: »Atala«, Préface XVI.

Hineinstellen von Blumen, Pflanzen und Tieren, die, in ihrer äußeren Erscheinung und Bewegung nur flüchtig gezeichnet, sich einander rasch ablösen.

Am westlichen Ufer des Meschacebé dehnen sich, soweit das Auge nur reicht, die grünen Savannen aus, die sich mit dem azurblauen Himmel zu berühren scheinen. Auf den unbegrenzten Weidegründen wandern in träger und launenhafter Bewegung riesige amerikanische Büffel. Auf einer Insel des Meschacebé kauert in hohem Gras ein alter schwerer Büffelkönig, der mit seinen Hörnern und seinem langen zottigen Bart wie ein Flußgott erscheint, und der mit zufriedenem Auge die gewaltige Ausdehnung des Flusses und die wilde Ueppigkeit der Ufer überschaut.

Das Statisch-Ruhige dieses Bildes weckt Chateaubriand durch die Zeichnung von Büffeln in ihrer so langsamen, besonnenen Art. Dem Büffelkönig haftet ein etwas vermenschlichter Zug an. Il « jette un oeil satisfait sur la grandeur de ses ondes et la sauvage abondance de ses rives »[22].

Ein gänzlich anderes Bild enthüllt sich am gegenüberliegenden Ufer. Hier herrscht das Farbenprächtig-Malerische vor, das Blumen und Pflanzen in buntfarbiger Folge hervorzaubern. « . . . . des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, croissent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards. Les vignes sauvages, les bignonias, les coloquintes, s'entrelacent au pied de ces arbres, escaladent leurs rameaux, grimpent à l'extrémité des branches, s'élancent de l'érable au tulipier, du tulipier à l'alcée, en formant mille grottes, mille voûtes, mille portiques. Souvent égarées d'arbre en arbre, ces lianes traversent des bras de rivières, sur lesquels elles jettent des ponts de fleurs. Du coin de ces massifs, le magnolia élève son cône immobile; surmonté de ses larges roses blanches, il domine toute la forêt, et n'a d'autre rival que le palmier, qui balance légèrement auprès de lui ses éventails de verdure »[23].

Das malerisch-farbige Bild belebt sich durch das rastlose Wirken von Tierchen, vor allem Vögeln; das monotone Pochen der Vögel gegen den Stamm der Eichen, das leise Knistern, Knacken, das schwache Aechzen, das dumpfe Brüllen, das sanfte Girren alles dessen, was Leben durchglüht, verfließen in den Gleichtakt einer

[22] Chateaubriand: »Atala«, S. 20.
[23] Chateaubriand: »Atala«, S. 20.

großen Natursymphonie. « Si tout est silence et repos dans les savanes de l'autre côté du fleuve, tout ici, au contraire est mouvement et murmure. Des coups de bec contre le tronc des chênes, des froissements d'animaux qui mâchent, broutent et broient entre leurs dents les noyaux de fruits, des braissements d'ondes, de faibles gémissements remplissent ces déserts d'une tendre et sauvage harmonie »[24].

Ein Gemälde von einzigartiger Farbenkraft entsteht vor unserem Auge durch das leichte Gewimmel buntfarbig beflügelter Tiere. « La scène n'est pas moins pittoresque au grand jour; car une foule de papillons, de mouches brillantes, de colibris, de perruches vertes, de geais d'azur, vient s'accrocher à ces mousses, qui produisent alors l'effet d'une tapisserie en laine blanche, où l'ouvrier européen aurait brodé des insectes et des oiseaux éclatants »[25].

Solche und ähnliche Bilder zeigen uns, wie Tiere und Pflanzen in geschickter Zusammenstellung den Eindruck des belebt Malerischen erhöhen. Sie tauchen in bunter Mannigfaltigkeit auf und treten in ihrem Gehabe nur flüchtig in Erscheinung.

Chateaubriands Naturbilder sollen nicht bloß rein visuell künstlerische Eindrücke vermitteln, sondern nicht selten den Kunstbeschauer in Stimmungen einwiegen, die den folgenden Handlungskomplex tiefer erlebbar machen. In den »Aventures du Dernier Abencerage« weht uns der magische Zauber einer Mondnacht entgegen. In unbestimmtem Lichte reckt sich die einsam verlassene Alhambra empor. Der bewegliche Schatten der Springbrunnen und des sich leicht wiegenden Strauchwerks bestärkt das geheimnisvoll Magische. Die Klänge der Nachtigall und ihr trauriger Widerhall verbreiten stimmungsvolle Schwermut. « La lune, en se levant, répandit sa clarté douteuse dans les sanctuaires abandonnés, et dans les parvis déserts de l'Alhambra. Ses blancs rayons dessinaient sur le gazon des parterres, sur les murs des salles, la dentelle d'une architecture aérienne, les cintres des cloîtres, l'ombre mobile des caux jaillissantes, et celle des arbustes balancés par le céphyr. Le rossignol chantait dans un cyprès qui perçait des dômes d'une mosquée en ruine, et les échos répétaient ses plaintes »[26].

Zur Stimmungserhöhung oder -auslösung dienen häufig Tierklänge und Laute. Das tiefe Schweigen, welches die Wüste atmet, vergegenständlicht sich durch den Kontrast, durch das Ertönen

[24] Chateaubriand: »Atala«, S. 21.
[25] Chateaubriand: »Atala«, S. 39.
[26] Chateaubriand: »Les Aventures du Dernier Abencerage«, S. 132.

von Tierstimmen inmitten dieser Einsamkeit. „Tout était calme et superbe au désert. La cigogne criait sur son nid, les bois retentissaient du chant monotone des cailles, du sifflement des perruches, du mugissement des bisons et du hennissement des cavales siminoles »[27].

Chateaubriand liebt nicht die Natur schlechthin in all ihrer Ungezähmtheit und Wildheit, sondern fühlt sich mehr von der »schönen Natur« angezogen. Er meint selbst: « Peignons la nature, mais la belle nature: l'art ne doit pas s'occuper de l'imitation des monstres »[28]. Ist aber die »belle nature«, die er jeweilig malt, nicht häufig das Spiegelbild seiner Seelenstimmung? Chateaubriand trägt, wie schon bemerkt, seine Gefühle, Empfindungen und Gedanken in die Natur. Er durchseelt die kosmische Welt mit eigenem Wesen. Der Dichter begnügt sich aber nicht bloß mit der Vermenschlichung von Landschaften, sondern begabt Tiere und Pflanzen mit menschlich-seelischen Qualitäten.

Ewiger Frühling herrscht am Rande einer Urwaldquelle. Paradiesisches Leben entrollt sich da. Innige Freundschaft herrscht unter Bäumen; keine Blume verweht, vergeht. Liebevolle Eintracht unter Tieren und Pflanzen! Der Poetisierung des Künstlers glückt die Allbeseelung der Lebewesen; die beglückenden Hoffnungen des Dichters für die Menschheit verwirklichen sich im Naturreich. « Un éternel printemps habite au bord de cette source: là, les ormeaux n'entretiennent avec le lierre que des amitiés nouvelles; là, les chênes sont étonnés de ne compter leurs années que par l'âge des roses. Les illusions de la vie, les songes du bel âge, habitent avec les zéphyrs les feuilles de lianes qui projettent sur le cristal de la fontaine un réseau d'ombre . . . les colombes qui boivent l'eau de la source, les fleurs qu'elle arrose dans son cours, ont sans cesse des oeufs dans leur nid, des boutons sur leur tige »[29].

Als wunderbar symbolhafte Begegnung erscheint der Magnolienbaum. Der im Zauber magischen Naturerlebnisses groß gewordene Indianer kehrt zurück in die verlassene Hütte seiner Väter. Mit Wehmut gibt er sich einsamen Träumen hin. Da steht dieser Baum mitten in der Hütte, durchstößt mit seinen Aesten das Dach und breitet wie schützend darüber sein Blattwerk. Da durchzuckt ein Gedanke sein Wesen. Ist nicht dieser Baum vielleicht seine eigene Mutter, die Seele des Heimes, in verwandelter

[27] Chateaubriand: »Atala«, S. 29.
[28] Chateaubriand: Préface zu »Atala«.
[29] Chateaubriand: »Les Natchez«, S. 301.

Gestalt? « Peut-être, me disais-je, selon ma religion du désert, est-ce ma mère elle-même qui est revenue dans sa cabane, sous la forme de ce bel arbre?»[30]. Dieser Gedanke erweckt innige Zärtlichkeiten zu dem Baume, Liebkosungen, die er seiner Mutter nur entgegenbringen könnte. « Ensuite je caressais le tronc de ce suppliant réfugié au foyer de mes ancêtres, et qui s'en était fait le Génie domestique pendant l'ingrate absence des amis de ma famille »[31].

Dann erwacht ein inniges Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen dem heimgekehrten Sohn und dem Baum; schicksalhaft fühlt er sich verbunden; « la conformité des destinées, qui semblait exister entre moi et le magnolia demeuré seul debout parmi ces ruines, m'attendrissait »[32]. Es überkommt ihn ein tiefes Sympathiegefühl zu Bäumen und Blumen, deren Wesen herzlicher glüht als menschliche, gleichgültig-kalte Art. « J'aimai à retrouver pour successeur sous mon toit héréditaire, non les fils indifférents des hommes, mais une paisible génération d'arbres et de fleurs »[33]. So erleben wir denn, wie dem Magnolienbaum eine vermenschlicht-symbolhafte Verklärung zukommt.

Das anthropomorphe Gestalten Chateaubriands dichtet Tieren menschliches Handeln an. So feiern in ihren Gesängen die Vögel die Erinnerung an die Abgestorbenen. « On n'entendait plus que les hymnes des oiseaux qui célébraient à la mémoire des morts une fête éternelle »[34].

Indianerfrauen fragen den Dichter, ob er in seinen Träumen nicht eine weiße Hirschkuh gesehen und ob nicht Bäume des geheimnisvollen Tales ihn zur Liebe aufgefordert hätten »[35]. Der Dichter vermeidet es diesmal, menschliche Art unmittelbar auf Pflanzen oder Tiere zu übertragen, sondern überläßt es naturgebundenen Menschen, die phantasievolle Allbelebung zu erahnen.

Aben-Hamet, ein Araber, bringt der Sultanin zum Geschenk eine lebende Gazelle. Sie ist am Körper so zierlich und fein wie die Sultanin selbst; für zarte, liebevolle Pflege schenkt sie die sanftesten Blicke der Dankbarkeit. « On apporte ensuite la gazelle. « Sultane », dit Aben-Hamet, « c'est un chevreuil de mon pays, presque aussi léger que toi ». Blanca détacha elle-même l'animal

[30] Chateaubriand: »Les Natchez«, S. 284.
[31] Chateaubriand: »Les Natchez«, S. 284.
[32] Chateaubriand: »Les Natchez«, S. 284.
[33] Chateaubriand: »Les Natchez«, S. 284.
[34] Chateaubriand: »Atala«, S. 52.
[35] Chateaubriand: »Atala«, S. 25.

charmant qui semblait le remercier en jetant sur elle les regards les plus doux »[36].

Das geschwisterliche Paar (Outougamiz und Céluta) singt beim Versinken der Abendsonne ein frohes Liebeslied; Blumen, Pflanzen und Tiere sind von gleicher Freude, von gleichem Entzücken beseelt. « Tels étaient les chants du couple fraternel. Le soleil dans ce moment vint toucher de ses derniers rayons les gazons de la forêt: les roseaux, les buissons, les chênes s'animèrent; chaque fontaine soupirait ce que l'amitié a de plus doux, chaque arbre en parlait le langage, chaque oiseau en chantait les délices »[37].

Céluta, in ihrer unbeschreiblich mütterlichen Not, vernimmt das Klagen der Vögel als das traurige Gewimmer der Kinder, die geboren werden sollten. « Les zéphyrs embaumés par les magnolias, les oiseaux cachés sous le feuillage, murmuraient d'harmonieuses plaintes que Céluta prenait pour la voix des enfants à naître »[38]. Die mütterliche Frauengestalt erlebt ihr eigenes Geschick so tief und steht der Natur so nahe, daß sie in ihr das Leid ihres Herzens zu vernehmen glaubt.

In den nur wenigen Gedichten Chateaubriands kommt die Vermenschlichung der Natur und der nichtmenschlichen Lebewesen zu stärkstem Ausdruck. Im Gedicht »Le Soir dans une Vallée« lassen die von Sehnsucht und Leid gequälten Tannen ihr langes Haar sinken und Schlingpflanzen hängen einsam und traurig an unerreichbaren Felsen[39]. In der »Frühlingsnacht« erschallen die Klänge zweier Nachtigallen, die in ihrem Schmettern aufeinander eifersüchtig, abwechslungsweise den noch schlummernden Frühling wecken wollen[40].

Die menschliche Beseelung der Natur und der Lebewesen bringt es mit sich, daß sich die poetische Einheit menschlicher, tierischer und pflanzlicher Gestalten mehr auf der Ebene menschlichen Wesens vollzieht. Wenn nun Menschliches häufig mit Tiermäßigem bildhaft in Vergleich tritt, so hat dies mit einem Absinken des Menschen ins Tierhafte nicht das geringste zu tun. Vergleiche menschlicher Gepflogenheiten mit tierischen treten häufig auf. Outougamiz stürzt sich auf seinen Feind, wirft ihn zu Boden und wälzt sich ringend mit ihm. Die Kampfszene wird

[36] Chateaubriand: »Atala«, S. 134/135.
[37] Chateaubriand: »Les Natchez«, S. 196.
[38] Chateaubriand: »Les Natchez«, S. 423.
[39] Chateaubriand: »Le Soir dans une Vallée«, Bd. 5, S. 557.
[40] Chateaubriand: »Nuit de Printemps«, Bd. 5, S. 558.

nicht zu Ende geschildert. Es taucht das Bild zweier Stiere auf, die sich den Weg zur Tränke in blutigem Kampfe erringen wollen. Der Ausgang des Tierkampfes dient als Andeutung für das menschliche Ringen. « Il est déjà sur l'ennemi, le renverse, se roule avec lui parmi les limons et les roseaux. Comme lorsque deux taureaux viennent à se rencontrer dans un marais où il ne se trouve qu'un seul lieu pour désaltérer leur soif, ils baissent leurs dards recourbés; leurs queues hérissées se nouent au cercle; ils se heurtent au front, des mugissements sortent de leur poitrine, l'onde jaillit sous leurs pieds, la sueur roule autour de leurs cornes et sur le poil de leurs flancs .....»[41].

Eine tierische Szene wickelt sich gelegentlich selbständig ab und wird erst dann als Bild menschlichen Geschehens vorgestellt. Ein Wildschwein, in Liebeswut erregt, stellt Verwüstungen an und lauert heimtückisch auf seinen Rivalen: so benimmt sich auch Ondouré, der, in Eifersucht geraten, Unheil sinnend dem Europäer nachpirscht, um ihn zu verderben[42].

Mila tummelt sich auf dem Rasen, benimmt sich wie ein umherhüpfendes Kitz, wie ein fliegender Vogel oder ein flatternder Schmetterling[43].

Tausenderlei solcher oder ähnlicher Beziehungen bezeugen, wie eng Chateaubriand menschliches, tierisches oder pflanzliches Sein bildhaft vergleichsweise miteinander in Verbindung bringt.

Der subjektiven Art des Dichters entspricht es, daß die Außenwelt stark am menschlichen Innenleben Anteil nimmt. Sie vermag aber auch sehr auf Seele und Geist einzuwirken, Gedanken und Gefühle zu erregen. Wenn Aben-Hamet durch Murcia wandelt und die alten Palmen erschaut, die vielleicht von seinen Ahnen gepflanzt sind, so überkommt ihn tiefstes Heimweh. « A la vieillesse des palmiers, il jugea qu'ils devaient avoir été plantés par ses pères, et son coeur fut pénétré de regrets »[44].

Hammelherden, die ein Hirte einhertrieb, machten ihn noch trauriger und verlassener[45].

Als einen noch kärglichen Ueberrest mittelalterlicher Kunstdarstellung erweist sich die Personifizierung; rein abstrakte Ideen oder Gedanken verkörpern sich und werden zu allegorischen Gestalten. Dieser Kunstweise bedient sich Chateaubriand nur noch

[41] Chateaubriand: »Les Natchez«, S. 333.
[42] Chateaubriand: »Les Natchez«, S. 201.
[43] Chateaubriand: »Les Natchez«, S. 437.
[44] Chateaubriand: »Les Aventures du Dernier Abencerage«, S. 118.
[45] Chateaubriand: »Les Aventures du Dernier Abencerage«, S. 118.

selten und benützt dazu meist Pflanzen oder Tiere. Die Hoffnung allegorisiert er als eine Waldpflanze, deren Blüte zwar knospet, aber nie aufbricht. « Il y a dans nos bois une plante dont la fleur se forme et ne s'épanouit jamais: c'est l'espérance »[46].

So sehr auch unser Dichter die Außenwelt mit seelischen Eigenwerten durchtränkt, ist er einer realistischen, nichtich- oder gefühlsbezogenen Darstellung gegenüber nicht vollständig verschlossen. In »Les Natchez« wird uns der blutige Kampf mit einem Bären ganz wirklichkeitsnah vor Augen geführt. Realistisch erschauen wir, wie das Untier mit seiner schwarzen Schnauze und seinen blutdurchtränkten Augen gefährlich drohend den Mann in seine Fänge preßt, wie sein Atem glüht und die Gier seiner Zähne nach Sättigung heischt. Seine Krallen sind gerade dabei, dem Opfer die Schultern auseinanderzureißen, als ein rettender Dolch das Herz des tierischen Ungeheuers durchstößt. Anschaulich sind die Bewegungen des verendenden Tieres geschildert. Die Spannung in den kraftvollen Fängen läßt nach, der Bär gibt sein Opfer auf, sackt nieder, fällt zu Boden und haucht sein Leben aus[47]. Der ganze Handlungsvorgang verfällt in den Zug des Gruselig-Grauenhaften. Naturalistisch und leicht visionär verzerrte Bilder lösen sich ab. Die Szene erinnert in ihrer ganzen Anlage an Maupassants Novelle »Le loup«[48].

[46] Chateaubriand: »Les Natchez«, S. 167.
[47] Chateaubriand: »Les Natchez«, S. 268.
[48] Guy de Maupassant: »Le loup« in »Clair de lune«, S. 22—35. Édit. Conard.

Lamartine

Mit der ganzen Inbrunst seiner in Liebe schwärmenden Seele umfaßt Lamartine die Natur. Auf sanften Flügeln trägt ihn die Phantasie hinein in die emsig webende Werkstätte der Allmutter und umglüht sie in symbolischer Verklärung. « L'imagination est le miroir de la nature, miroir que nous portons en nous dans lequel elle se peint »[49].

Hinter den Erscheinungen der Natur, den Sphären steten Wandelns, ewigen Auferstehens und Versinkens wirkt die gütige Allseele, blüht göttlicher Geist. Und alle Formen des Lebens, und sogar der unbeseelten Schöpfung, durchglüht der Hauch jener geheimnisvollen, nicht naturbedingten Kraft. Diese pantheistische Allbeseelung der kosmischen Welt kommt in folgenden Versen zum Ausdruck:

« Et, du sable au rocher, de l'âme à la matière,
De l'abîme des cieux jusq'au grain de poussière,
Quel autre que Dieu seul peut dans ce mouvement
Reconnaître une forme, un être, un élément?
On sent à ce travail, qui change, brise, enfante,
Qu'un éternel levain dans l'univers fermente,
Que la main créatrice à son oeuvre est toujours,
Que de l'Être éternel est le cours,
Que le temps naît du temps, la chose de la chose;
Qu'une forme périt afin qu'une autre éclose;
Qu'à tout être la fin n'est que commencement
La souffrance, travail, la mort, enfantement »[50].

Wenn nun ein universeller Geist alle Lebensformen, die menschlichen, die tierischen und pflanzlichen Wesen, zwar in platonischer Abstufung durchhaucht, so liegt es nahe, daß sich der Dichter den Tieren und Pflanzen, seinen nur geistig minderen Brüdern, nahe fühlt. Ist aber diese Allbeseelung, dieses vermeintliche Erleben menschlicher Klänge im Konzert der Natur nicht vielmehr ein phantasievolles Hineintragen menschlich-seelischer Wesenheit in das Bereich naturhaften Seins? Lamartine durchblutet die Welt und den Kosmos mit seiner eigenen, dichterischen Kraft. Die Poetisierung und Allverklärung der Natur mit mensch-

[49] Lamartine: »Jocelyn«: »Entretien avec le lecteur«, S. 23.
[50] Lamartine: »Jocelyn«: »Entretien avec le lecteur«, S. 94.

lich-gefärbter Beseelung und idealistischer Schönheitsentfaltung drückt sich in folgendem aus:

« Je parcourais du pas tout le champêtre enclos,
Où comme autant de fleurs, mes jours étaient éclos;
J'écoutais chanter l'eau dans le bassin de marbre;
Je touchais chaque mur, je parlais à chaque arbre;
J'allais d'un tronc à l'autre et je les embrassais;
Je leur prêtais le sens des pleurs que je versais,
Et je croyais sentir, tant notre âme a de force,
Un coeur ami du mien palpiter sous l'écorce »[51].

Es ist nun verlockend zu erfahren, wie uns Lamartine Tiere und Pflanzen vorstellt, wie und in welcher Abwandlung er auf sie seine Stimmungen, Gefühle und Empfindungen überträgt oder wie weit ihnen der Dichter allgemein menschliche Gedanken oder Seelenkräfte zukommen läßt. Nur in ganz wenigen Fällen steht ein einziges Tier oder eine einzige Pflanze im Mittelpunkt dichterischer Betrachtung. In »Le papillon«[52] findet der Schmetterling nur in gattungsmäßiger Einmaligkeit seine dichterische Verklärung. Ein feines, duftiges Bild entsteht. Nur die schönen, visuellen Eindrücke hält der Dichter fest. Mit dem anbrechenden Frühling geboren, träumt er auf Zephirflügeln dem reinen, blauen Himmel entgegen; von Blume zu Blume gaukelt er, berauscht von Düften, Licht und der Bläue des über sich wölbenden Himmels. Hat dieses Tierchen, das stets jung, in zierlich-leichter Bewegung, ganz der Eingebung folgend, dahinschwebt, nicht ein köstliches Dasein? Aehnelt es aber nicht menschlichem Wunsche, der ruhelos, in stetem Nimmersatt verzückt, spielerisch genießend alle schönen Dinge mit seinem Flügelein berührt und schließlich im sinnlichen Schönheitsschauer dem Himmel entgegenstrebt?

« Il ressemble au désir, qui jamais ne se pose,
Et sans se satisfaire, effleurant toute chose,
Retourne enfin au ciel chercher la volupté »[53].

So wird denn der Schmetterling, in seiner lieblichen Erscheinung und Körperlichkeit verklärt, zum Sinnbild einer menschlichen Seelenäußerung, des Wunsches, erhoben. Als rein allegorisches Gebilde kann dieser künstlerisch dargestellte Schmetterling jedoch noch nicht angesehen werden, da ja auch die Bewegungen menschlichen Begehrens parallel aufgezeigt werden. So löst sich

[51] Lamartine: »Jocelyn«, S. 80.
[52] Lamartine: »Nouvelles méditations poétiques«, 9ième Médit., S. 97.
[53] Lamartine: »Nouvelles méditations poétiques«, 9ième Médit., S. 97.

vielmehr Bild gegen Bild ab; der Dichter verkündet selbst « il ressemble au désir ».

In ähnlich künstlerischer Art erleben wir in »La Branche d'Amandier«[54] eine Mandelblüte, das Symbol der rasch verwelkenden Schönheit. Dieses Mal jedoch erscheinen die Eigenschaften der Blume immer jeweils in symbolhafter Umkleidung und parallel zu den Bildern menschlich begehrter Schönheit und Freude. Die Mandelblüte blüht und verwelkt wie menschliche Schönheit noch vor Anbruch des Sommers. Der Blüte entfällt Blatt für Blatt, ganz gleich, ob man sie pflegt oder vernachlässigt. Ergibt sich bei der Betrachtung menschlicher Freuden nicht ein ähnliches Bild? Ermuntert uns die Flüchtigkeit des Menschlich-Schönen nicht, den lachenden Kelch der Freude auszuschöpfen, bevor ihr Duft verweht? Gar oft versinkt das Schöne, einer Morgenblume gleich, die unter dem eiskalten Hauch eines plötzlich eintretenden Frostes vor Entfaltung ihrer ganzen Pracht erstirbt. Jede Blume, die der Wind hinwegträgt, ruft uns Menschen deshalb zu, uns des Schönen zu erfreuen, solange es währt. Die Rosen, sie verwelken alle, wenn nicht der Hauch der Liebe über sie strömt.

Die Symbolisierung des Schönen mit seinem vergänglichen Antlitz ist keineswegs vom Künstler in strenger Folge durch die Darstellung des wesenhaften Schicksals der Mandelblüte durchgeführt. Ein unbestimmteres Bild folgt auf das anfangs gegebene. Nicht zuletzt bricht in das Nacheinander bildhafter Vergleiche ein Gedanke des Dichters selbständig durch, der wieder durch eine Blume ausgesprochen wird:

« Chaque fleur que le vent enlève[55]
Nous dit: « Hâtez-vous d'en jouir! »

In »La Pervenche«[56] setzt der Dichter diesem bescheidenen Blümchen ein schönes Denkmal. Er entwirft von ihm und seiner Umgebung ein liebes Bild. Die Blume, das Sinngrün, verbirgt sich scheu auf schmalem Pfade, von Haselnußstauden eingesäumt; ihre Stirne neigt sie, um ihre verwelkten Augen nicht zu enthüllen. Auf den Schatten der Sträucher fällt das Weiß blühender Hundsrosen. Der Schatten verhüllt sie dort und milde scheinender Sonnenstrahl leckt von ihrem Blumenkelch die dort hängenden Tropfen des Morgentaues. In der Nähe sprudelt eine Quelle, wo

[54] Lamartine: »Nouvelles méditations poétiques«, 16ième Médit., S. 145.

[55] Lamartine: »Nouvelles méditations poétiques«, 16ième Méditation. »La Branche d'Amandier«, S. 145.

[56] Lamartine: »Méditations poétiques inédites«, 1ière Médit., S. 243.

die schwarze Amsel sich labt und singt. Dort verweilt auch sinnend der Dichter. Wie viele köstliche Dinge der Liebe würde die Blume erzählen, wenn sie sich all das merkte, was er sich dort erträumte, ersann!

« O fleur, que tu dirais de choses
A mon amour, si tu retiens
Ce que je dis à lèvres closes
Quand tes yeux me peignent les siens? »[57]

Der Blume, so wie sie uns Lamartine darstellt, sind andeutungsweise menschliche Züge beigegeben. In innerer Wechselbeziehung zum Dichter vermag sie gedankliche und gefühlsmäßige Zwiesprache mit ihm zu halten, ihn in einer bestimmten Stimmung zu erhalten oder zu stärken. Die dichterisch-künstlerische Beseelung legt in die Lebewesen der Natur gerade die Gedanken und Gefühle, welche den Dichter selbst bewegen. Die künstlerische Selbstbespiegelung in nicht arteigener Gestalt!

Das Gedicht »Les Esprits des fleurs«[58] bringt die poetische Allbeseelung Lamartines am klarsten zum Ausdruck. Menschenähnlicher Geist bewohnt Atom, Pflanze und Tier.

« . . . chaque atome de matière
Par un esprit est habité; »

Jede Blume ist mit menschlichem Empfindungsvermögen begabt; edler, liebevoller Gleichklang herrscht unter den Menschen und Naturgeschöpfen.

« Chaque rayon d'humide flamme
Qui jaillit de vos yeux si doux;
Chaque soupir qui de mon âme
S'élance, et palpite vers vous;
Chaque parole réprimée
Qui meurt sur mes lèvres de Dieu,
N'osant même à la fleur aimée
D'un nom chéri livrer l'aveu »[59].

In stimmungsvoller, aber gar manchmal monoton verrauschender Sprache ertönt des Dichters Lied und Klage: es ist die Sprache seines Herzens, die sich auf dem Umwege über Pflanzen und Tiere äußert. Die nichtmenschlichen Lebewesen, welche körperlich in traumhafter Schönheit erstehen, tragen seelische Qualitäten des Dichters. Diese poetische Allbeseelung Lamartines enthüllt sich nicht bloß in der Pflanzen- oder Tierdichtung selbst, sondern durchsetzt sein ganzes künstlerisches Werk. Sie ist die letzte Charakterisierung seines schöpferischen Genius.

[57] Lamartine: »Méditations poétiques inédites«, 1ière Médit., S. 243.
[58] Lamartine: »Nouvelles méditations poétiques«, 11ième Médit., S. 273.
[59] Lamartine: »Nouvelles méditations poétiques«, Bd. 2, S. 274.

Victor Hugo

In mächtigem Lebensdrange sieht Victor Hugo über das modrige Grab des Todes sich den heiteren Himmelsbogen des Lebens wölben. Im Anblick von Wald und Flur, Bäumen, Pflanzen und Tieren, die er alle mit liebender Wärme umfaßt, umfächelt ihn der milde Hauch seiner eigenen Unsterblichkeit. Alle Erzeugnisse der Natur welken dahin, um von neuem den Lebensodem des Göttlichen zu empfangen. In ewigem Wandel wogt das Leben auf und ab. Die Substanz des Verstorbenen liefert Aufbaustoffe des Lebenden. Die trüben Gedanken an seine Endlichkeit verscheucht Victor Hugo im Erleben der ewig schöpferischen Natur. Vielleicht mag er einst das zarte Köpfchen einer Blume bilden, oder mit dem Sturmgebraus des Windes einherjagen: nie aber wird er für das Leben verloren sein[60].

Die dichterische Phantasie Hugos belebt Tiere und Pflanzen, die aus dem schöpferischen Wirken der Allseele erblühen, mit gleicher Lebenskraft und Lebensfreude wie die Menschen. Kleine Vögel, Schmetterlinge, Heuschrecken, Füllen, erfreuen sich in unersättlicher Lust am Atem ihres Daseins. Dabei drücken sie gleichsam unterbewußt aus, was uns Menschen sehnsuchtsvoll erfüllt: Der Drang nach dem Lichte, nach Liebe des Alls in seiner tausendfältigen Offenbarung.

« Et de petits oiseaux qui se cherchent querelle.
Qu'a donc le papillon? qu'a donc la sauterelle?
La sauterelle a l'herbe, et le papillon l'air;
Et tous deux ont avril, qui rit dans le ciel clair.
. . . . . .
Le poussain court, l'enfant joue et danse, l'agneau
Saute, et, laissant tomber goutte à goutte son eau,
Le vieux entre, attendri, pleure comme un visage;
. . . . . .
L'oiseau parle un parfum; la fleur parle au rayon;
Les pins sur les étangs dressent leur verte ombrelle;
Les nids ont chaud; l'azur trouve la terre belle,
. . . . . .
Le cygne dit: Lumière! et le lys dit: Clémence! »[61]

Die seelische Einheit zwischen ihm und der kosmischen Welt

[60] Victor Hugo: »Contemplations« und »Légende des Siècles«.
[61] Victor Hugo: »Les Contemplations«, S. 13.

erreicht der Dichter häufig dadurch, daß er in die naturhaften Lebensäußerungen von Tieren und Pflanzen menschliche Seelenstimmungen trägt. Ihre körperliche Erscheinung, die nur flüchtig entworfen wird, hält sich im allgemeinen an der Grenze des Naturwahren. Die künstlerische Spannung erzielt Hugo durch das spielerische Schwanken zwischen der objektiven Darstellung tierhafter oder pflanzlicher Lebensbewegung und der subjektiv-dichterischen Deutung. So verhöhnt auf den Feldern der Spatz die Verliebten; die Nachtigall singt; die Gräser und Zweige geben Seufzer von sich und die Turteltaube vergnügt sich streitend am Liebreiz von Küssen[62].

Der Dichter ist sich erkenntnismäßig sehr wohl bewußt, daß die an den Naturgeschöpfen erlebten menschlich gefärbten Seelenregungen selbst wieder nur aus dem Herzen des Künstlers fließen. In einem dichterischen Selbstbekenntnis gibt Hugo zu, daß seine eigene schöpferische Illusion erst Menschliches an den Tieren oder Pflanzen erlebnisfähig macht. Dies kommt in folgenden Versen zum Ausdruck:

« Et nous donnons notre fièvre
Aux fleurs où nous appuyons
Nos bouches, et notre lèvre
Sent le baiser des rayons »[63].

Der Dichter entlockt Bäumen oder Vögeln vermenschlichte Lebensäußerungen bald in bildhaft plastischer Wiedergabe, bald in seelischer Ausdeutung. So reichen sich eine Ulme und eine Buche freundschaftlich die Hand. Im Gesang eines Vogels erschallt Liebe und Entsetzen; die heitere, traurige, brennend heiße und eifersüchtige Liebe läßt Blume und Wolf aufstöhnen. Die weichen und gedämpften Stimmen der Waldvögel geben einige vom Menschen erfundene Liedformen wieder[64].

Hugo gestaltet nicht selten Tiere oder Pflanzen zum Zwecke einer stärkeren Veranschaulichung einer vorherrschenden Stimmung. Um das Einfühlungsvermögen des Kunstgenießers zu stärken, tritt der unmittelbare Stimmungsausdruck zugunsten einer mehr sinnenfreudigen Bildhaftigkeit zurück. Zwei liebe Schwestern, von denen die eine einem Schwan und die andere einer Taube gleicht, sitzen an der Schwelle eines Gartens. Abendfriede senkt sich auf die Natur. Inniger Einklang des Herzens

[62] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, S. 63, 64.
[63] Victor Hugo: »Les Contemplations«: »Après l'hiver«, XXIII, Bd. 1, S. 175.
[64] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, S. 121, 122.

herrscht zwischen den beiden Mädchen. Weiße Nelken neigen sich und blicken sie an, unbeweglich und doch lebenswarm. Leise erzittern die Blumen im Schatten. Am Rande der Vase schweben Schmetterlinge berauscht, verzückt. Es ist sicher, daß die so weich gezeichneten Nelken und Schmetterlinge in ihrer Wesensart ein duftiges Bild vom Seelenrhythmus der beiden Mädchen geben und das Erlebnis dieser sanften Abendstimmung in ihrer gedämpften Bewegung und zunehmenden Ruhe erhöhen.

« Dans le frais clair-obscur du soir charmant qui tombe,
L'une pareille au cygne et l'autre à la colombe,
Belles, et toutes deux joyeuses, ô douceur!
Voyez, la grande soeur et la petite soeur
Sont assises au seuil du jardin, et sur elles
Un bouquet d'oeillets blancs aux longues tiges frêles,
Dans une urne de marbre agité par le vent,
Se penche, et les regarde, immobile et vivant,
Et frissonne dans l'ombre, et semble, au bord du vase,
Un vol de papillons arrêté dans l'extase »[65].

Gar häufig tritt die Stimmung, die der Dichter in der Natur erlebt, in Gegensatz zu eigenen Gefühlen und Empfindungen. Tiere und Pflanzen werden dabei zu Trägern meist kosmischer Heiterkeit und Lebenslust. Der gegebene Kontrast verstärkt das Leidvolle menschlicher Seelenstimmung oder wirkt mildernd und wohltuend auf des Dichters Psyche. Im Gedicht »Les Oiseaux« wandelt der Künstler traumumfangen durch die einsame Stätte eines Friedhofs. Der Anblick der Kreuze weckt Traurigkeit und schwermutsvolles Sinnen über die Wandelbarkeit irdischen Lebens. Um ihn herum jedoch wuchern üppige Blumen und gerade an der Stelle des Todes tummeln sich lärmend geschäftige Spatzen.

« Ils allaient et venaient, chantant, volant, sautant,
Égratignant la mort de leurs griffes pointues,
Lissant leur bec au nez lugubre des statues,
Becquetant les tombeaux, ces grains mystérieux »[66].

Hugo erlebt schmerzlich diesen Stimmungskontrast, den er löscht, indem er die lärmenden Vögel von der Stelle jagt. Erst eine andere belehrende Zwiesprache bringt dem Dichter zum Bewußtsein, daß diese lustigen Kumpane gleichsam die Heiterkeit der Gesamtnatur verkörpern, die über dem Werden und Vergehen des Einzelnen lächelt.

---

[65] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, S. 11.
[66] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, S. 77.

In »Après l'Hiver« entwirft Hugo ein lebensvolles Bild von der aufblühenden Natur. Die Blüten knospen, die Vöglein zwitschern, die Bienchen summen in voller Lebensinnigkeit. Die Luft berauscht und die Geliebte schlingt die Arme sieghaft um des Dichters Hals. Wieviele Rosen blühen an den Rosenstöcken, doch wieviele Seufzer würgen im menschlichen Herzen!

« L'air enivre; tu reposes
A mon cou tes bras vainqueurs.
Sur les rosiers que de roses,
Que de soupirs dans nos coeurs! »[67].

Es ist nicht selten, daß ein Tier- oder Pflanzenerlebnis den Anstoß zu gedankenvoller Betrachtung gibt oder stimmungsauslösend wirkt. Zwei Vögeln gleich wandert der Dichter mit seiner Geliebten in der sizilianischen Bergeinsamkeit. Da gelangen sie gerade in einem dramatischen Augenblick an den Rand eines Abgrunds; ein tierhaftes Ungeheuer stürzt in verhängnisvoller Ohnmacht in die Tiefe. Es windet und reckt sich noch, doch flattern schon schreckliche Geier in unerbittlicher Gier herbei, um das Tier zu zerreißen. Angesichts dieser Szene schleichen Angst und Entsetzen in das Gemüt der Geliebten. Das traurige Geschick dieses verlorenen Tieres könnte Vorbedeutung zu ihrem eigenen sein. Vielleicht vermögen die auf das herrlich geschaffene Tier neidischen Dämonen auch ihrer Liebe nachstellen!

« . . . : J'ai peur qu'on ne nous voie!
Cherchons un autre afin d'y cacher notre joie!
Vois ce pauvre géant! Nous aurions notre tour!
Car les dieux envieux qui l'ont fait disparaître,
Et qui furent jaloux de sa grandeur, peut-être
Seraient jaloux de notre amour! »[68].

Verzückten Sinnes lauscht der Dichter gar manchmal den Melodien und der Sprache der Vögel. Der schmetternde Gesang der Nachtigall läßt seine Gedanken dahinschweifen, wo diejenige, die er liebt, fernab weilt. Diese köstliche und liebliche Stimme erkennt er nun plötzlich als die seiner Geliebten selbst. Das geheimnisvolle Seelenerlebnis, diese mystische Berührung zweier räumlich weit voneinander getrennten, aber sich liebenden Menschen mittels der Instrumentalik einer Vogelstimme führt ihn zur vertieften Erkenntnis, daß der Gesang der Vögel gleichsam die

[67] Victor Hugo: »Les Contemplations«, »après l'hiver«, tome 1ier, XXIII,
[68] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, XXIII, S. 145, 146.

Klanggestaltung menschlicher Seelenstrahlungen sei, die sich gegenseitig mitteilten[69].

Hugo stellt Tiere fast immer mit etwas vermenschlichten Seelen- oder Geisteskräften begabt dar. So kommt es, daß sie sogar manchmal als die Beobachter und Beurteiler menschlicher Wesensart oder menschlichen Irrtums auftreten. Der sechzehnjährige Dichter hat mit seiner Geliebten ein Stelldichein. Ihr Mund brennt nach Küssen; ihr beliebt es zu sagen, daß sie an ihrem schneeweißen Hals etwas quäle. Es ist in der Tat ein kleines Muscheltier. Die Grasmücken blinzeln neugierig aus dem Blattwerk; sie möchten doch das Pärchen so gerne belauern. Der Jüngling jedoch mit seinem geringen seelischen Einfühlungsvermögen beugt sich in seiner wörtlichen Auffassung über die Schöne und entfernt das Tierchen von ihrem Hals. Die Liebeserwartung ward jäh zerstört. »Le baiser s'envola«. Das von seinem niedlichen Ruheplätzchen aufgescheuchte Tier stellt dabei seine Betrachtung über den Menschen an, es sagt:

« Fils, apprends comme on me nomme, »
Dit l'insecte du ciel bleu,
« Les bêtes sont au bon Dieu;
Mais la bêtise est à l'homme »[70].

Wie schon angedeutet, wird in zahlreichen Fällen den Bewegungen von Tieren oder Pflanzen seelische Bewußtseinsformen beigegeben. So ist die Spinne, die unbeweglich in der Mitte ihres Netzes sitzt, in Gedanken versunken, und der Löwe, der sinnend unter den Sternen wandelt, brüllt gleichsam Gott um Gnade und Verzeihung an[71].

Manchmal jedoch erscheinen zum Zwecke einer stärkeren Verdeutlichung ihrer Wesenszüge umgekehrt Menschen im Bilde von Tieren, Pflanzen oder anderen Naturformen. Gestalten aus alter und neuerer Geschichte, die der Raubgier, dem Machttrieb, der Herrschsucht, der Gewalttat, der Lüge, der inneren Haltlosigkeit fröhnten, stellen sich als Hyäne, Schakal, Dorn, Schilfrohr, Vulkan, Bär, Eber oder Schwein vor. Doch spricht der Dichter die Hoffnung aus, daß auch die menschlichen Bösewichte ähnlich wie die Raubtiere einstens vom Hauch göttlicher Milde und Sanftmut berührt würden, daß sich dann die paradiesische Eintracht und Harmonie im Kosmos verwirkliche[72].

---

[69] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, S. 139.
[70] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, S. 69.
[71] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 2ième, S. 236.
[72] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 2ième, XXVI, S. 378.

Hugos dichterische Sprache neigt dazu, seelische Regungen und Empfindungen bildhaft darzustellen oder durch Vergleiche zu veranschaulichen. Eine rein symbolhafte oder allegorische Darstellung ist nur selten zu finden.

Gar manches Mal habe er, der Dichter, Lilien im Garten und Lilien im Geiste gesammelt. Wie oft pflückte er Weißdornblüten!

« Que de fois j'ai choisi, tout mouillé de rosée
Des lys dans mon jardin, des lys dans ma pensée.
Que de fois j'ai cueilli de l'aubépine en fleur! »[73].

Das schöne Tun des Dichters in der sinnlich konkreten Welt wird mit der Blütenlese im geistig-seelischen Bezirk in Verbindung gebracht. Die eroberten seelischen Schönheiten erstehen in allegorischer Verdeutlichung wieder als Lilien. Die Pflücke von Weißdornblüten umschließt einen symbolhaft vertieften Sinn. Ist sie nicht gleichsam ein Bild vom Ringen der menschlichen Seele nach dem Schönen, Edlen und Guten, ein Bild vom dornenhaften Weg menschlicher Seelenentwicklung?

Die stufenförmigen Daseinsformen menschlichen Innenlebens versinnbildlichen sich als Vögel wie Eule und Geier. Die höchste Seelenstufe jedoch verkörpert sich durch den Schwan. Möchte uns Menschen alle das Leiden auf die Stufe des Schwanes bringen!

« Ne riez point. Souffrez gravement! Soyez dignes,
Corbeaux, hiboux, vautours, de redevenir cygnes!
Courbons- nous sous l'obscure loi.
Ne jetons pas le doute aux flots comme une sonde »[74]

Ein geliebter Mensch hat sich dem Bannkreis der Zuneigung entzogen. Er erscheint als ein Vogel, der dem geöffneten Käfig entflohen.

. . . .
« Le doux être s'en est allé! . . . . . —
Hélas! Vous avez donc laissé la cage ouverte,
Que votre oiseau s'est envolé! »[75].

In einem anderen Bild stellt uns der Dichter eine Reihe von Blumen vor, die ihm als Sinnbilder für die in unser Herz gelegten edlen Anlagen und Tugenden erscheinen. Die letzteren nennt er heilige Blumen, weil Seelenblüten . . . Unsere Seele möge sie pflücken, diese zarten, körperlosen Wesen; die wirklichen Blumen

[73] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 2ième, III, S. 302.
[74] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 2ième, XVII, S. 289.
[75] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, XIV, S. 255.

auf der Wiese jedoch möchten von unserer Hand unversehrt bleiben.

« Les fleurs saintes, d'où sort une invisible flamme,
Sont les conseils que Dieu sème sur le chemin;
C'est l' âme qui les doit cueillir, et non la main »[76].

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Hugos Sprache zwar Ansätze allegorischer oder symbolhafter Darstellung enthalte, daß der Dichter jedoch nur äußerst selten diese in sich geschlossenen Kunstgebilde reifen läßt. Hugos Kunstsprache ist jedoch erfüllt von Metaphern, Vergleichen und Personifizierungen aus dem Tier- oder Pflanzenreich.

Der Dichter erträumt, daß einstens das Kind sich in selbständigerem Flug zu edler Freiheit wird emporschwingen können. Man kennt dann die Bedingungen des Wachstums von Adlern. Auch wird allen der strahlende Süden, das belebende Licht des Geistes, leuchten. Der lernende Knabe wird nicht mehr, einem Tier gleich, unter der Last eines Virgils ächzen[77].

In dieser vorliegenden Metapher steht im Mittelpunkt der dichterischen Betrachtung das Werden des Kindgeistes. Der qualvollen Lernmethodik der Jetztzeit stellt er die verständnisvolle, freizügige und soziale Erziehung der Zukunft gegenüber. In den Zukunftskindern wirkt das freie Wachstumsgesetz, das unter den Adlern waltet. Das traurige Bild des von klassischem Wissen erdrückten Jungen, der sich wie ein Lasttier abmüht, verschwindet. Ausschließlich menschliche Begebenheiten finden ihre dichterische Belebung durch den Gebrauch von Ausdrücken, welche die Tierwelt angehen.

In einem anderen Gedicht erzählt Hugo auf ganz unmittelbare Weise von den Gefahren, die seinem Wesen von Kindheit an drohten.

« Ame à l'abîme habituée
Dès le berceau,
Je n'ai pas peur de la nuée
Je suis oiseau ».

Dann plötzlich identifiziert er sich mit dem Vogel und gibt die Regungen und Empfindungen seiner Seele durch die Bewegungen des Tieres wieder. Des Dichters Streben nach Licht, nach Schönheit, und seine Bereitschaft, den Stürmen des Lebens

[76] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, VIII, S. 233.
[77] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, S. 60.

zu trotzen, verdeutlicht sich mit Hilfe bildhafter Einkleidungen aus dem Leben des Vogels.

« Je suis oiseau comme cet être
Qu'Amos rêvait,
Que saint Marc voyait apparaître
A son chevet.

Qui mêlait sur sa tête fière,
Dans les rayons,
L'aile de l'aigle à la crinière
Des grands lions.

J'ai des ailes. J'aspire au faîte;
Mon vol est sûr;
J'ai des ailes pour la tempête
Et pour l'azur »[78].

Hugos künstlerische Darstellung bedient sich in erhöhtem Maße poetischer Vergleiche. Der Dichter fühlt sich als Verbannter auf dieser Welt. Sein Drängen wendet sich einem ihm unbekannten Ziele zu. Er vergleicht nun sein Wesen mit dem eines in der Gefangenschaft geborenen Vogels, der entflieht und seine eigentliche Heimat, das Walddickicht, nicht mehr zu finden vermag. So fliegt er denn in hilfloser Unruhe von einem Dach zum anderen, ohne jemals die ihm zugedachte Freiheit ganz zurückzugewinnen[79]. An die üppige Fülle von Vergleichen, die in der weniger bildhaften Zusammengehörigkeit der Vergleichsgegenstände an künstlerischer Wirkung gering sind, schließt sich die verhältnismäßig häufige Anwendung einer nur flüchtig gezeichneten Personifizierung.

Das blinde, äußere Schicksal erscheint dem Dichter in der Gestalt eines Geiers. Die Abstraktion verschwindet dabei nicht, sondern tritt neben die Gestalt des zu versinnbildlichenden Gedankens. Der Personifizierung selbst wird nicht die Aufgabe dichterischer Selbständigkeit zugesprochen. Sie dient gleichsam nur zur Verstärkung der Vorstellung des abstrakten Gedankens. « Vautour fatalité, tiens-tu la race humaine?»[80].

In einem Liebesgedicht verquickt Hugo Vergleich mit nur angedeuteter Personifizierung zu einem seltsamen Gebilde.

Die geliebte Frau wird zur heilbringenden Flügelträgerin, zur

[78] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 2ième, II, S. 191.
[79] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, S. 331.
[80] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 2ième, VIII, S. 31.

bezauberten Lilie umgedichtet. Der menschlich geniale Geist und die Schönheit treten dann wiederum vergleichsweise mit diesen allegorischen Gestalten in Verbindung. Eine tiefere Symbolkraft liegt solcher allegorischer Skizze nicht zu Grunde.

« Près de vous, aile bénie,
Lys enchanté,
Qu'est-ce, hélas, que le génie
Et la beauté? »[81].

Es wurde in Vorliegendem gezeigt, daß Hugo nichtmenschliche Lebewesen zur Verdeutlichung seiner Lebensgesinnung, zum Ausdruck seiner augenblicklichen Stimmung, zum Zwecke bloßer Stilbelebung künstlerisch darstellt. Als einheitliches Charakteristikum all dieser Fälle jedoch läßt sich anführen, daß der Dichter zum Zwecke der verstärkten Einfühlung auf Seiten des Kunstgenießers die Kunstobjekte meist unmittelbar mit eigenen verstandlichen oder gefühlsmäßigen Attributen ausstattet. Die seelische Berührung Hugos mit seinen künstlerisch gestalteten Tieren oder Pflanzen ist meist subjektiv, ich-bezogen. Gelegentlich jedoch bemüht sich auch Hugo, die äußere Wirklichkeit wahrheitsgetreu abzubilden, ohne sie sofort in Beziehung mit dem Eigen-Ich oder dem Menschlichen allgemein zu bringen. Diese mehr objektive Darstellung von Tieren und Pflanzen wendet sich eher an die sinnliche Eindrucksfähigkeit des Kunstbeschauers und läßt erst mittelbar die Absicht erkennen, in ihm miterlebende Stimmungen zu wecken.

Ein idyllisches Schäferbild ersteht vor unseren Augen. Das Unruhige menschlicher Willenspein ist aus der Landschaft, die der Dichter malt, gebannt. Tiefer Friede liegt über der Schafherde, die wohlig im Grase kauert. Darüber leuchtet die nächtliche Sternenpracht. Die Schäflein, die ein leises Rascheln schon aufwachen läßt, vertrauen ihr ganzes Sein dem treuen Hüter an, der am lodernden Feuer steht und Wache hält. Hammel und Lamm, sie alle schlummern friedvoll in voller Ergebung in die Gestaltungsabsicht göttlicher Vorsehung[82]. Die Tiere, die der Dichter darstellt, rücken als Einzelwesen nur ganz flüchtig in unser Blickfeld, verschmelzen aber mit der Umwelt zu einem einheitlichen, stimmungsvollen Bild.

So objektiv malerische Eindrücke unsere visuelle Vorstellung auch empfangen mag, so erfühlen wir in dem Wesen der Tiere doch andeutungsweise menschlich-seelisch gerichtete Triebkräfte.

[81] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 2ième, S. 161.
[82] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, S. 322.

Hugo gelingt es trotz bildhaft-objektiver Darstellung in uns künstlerische Erlebniskräfte zu wecken.

In einem anderen Gedicht erzählt Hugo von einem Meerestier, das er bei einem Fischer erstanden. Mit Abscheu betrachtet er dieses häßliche, gestaltlose Geschöpf; es öffnet seinen widerlichen Schlund und beißt ihn. Angeekelt von der Häßlichkeit des Tieres und von Mitleid gerührt, wirft er es wieder zurück ins Meer. Möchte es dem grollenden Ozean mitteilen, daß der Mensch Böses mit Gutem vergilt![83]

Das fast naturalistisch und zunächst beziehungslos dargestellte Tier bringt sich dem Kunstbeschauer dadurch näher, daß der Dichter selbst Mitleid und Teilnahme mit diesem verunstalteten Geschöpf zum Ausdruck bringt. Er sagt: « Vis! et sois béni, pauvre maudit! »

Hält sich nun der Dichter davon zurück, sein eigenes Ich in die Kunstobjekte hineinzulegen, sich mit ihnen zu identifizieren, aus einer fremden Rolle herauszuleben, und stellt er die Lebewesen der Natur zwar wirklichkeitsnah, aber in solcher Weise dar, daß ihr Leben und Leiden menschliches Urwesen berührt und damit innere Anteilnahme an ihrer verwandten Wesensart weckt, so kann von sympathetischer Darstellung gesprochen werden. Hugo verzichtet gegen Ende seines künstlerischen Wirkens mehr und mehr auf das Hineintragen eigener Gefühle und Stimmungen in seine Sprachschöpfungen. Es vollzieht sich der Wandel von der mehr einfühlenden, mitspielenden Art zur kontemplativen, zuschauenden, mit der Neigung im Leser Gefühle der Sympathie für die Naturgeschöpfe zu wecken. Darin besteht die Eigenart Hugoscher Poetik, besonders in ihrer fortgeschritteneren Entwicklung. In herben Farben malt der Dichter uns das Schicksal eines gequälten Pferdes. Auf dem schweren Wagen ruht ein riesiger Stein, den das arme Tier schweißtriefend dahinschleppt. Der Fuhrknecht knallt mit der Peitsche. Traurig und leidend sieht das Pferd aus. An seiner Brust quillt Blut. Es zieht keuchend, reißt am Strang mit der letzten Kraftanstrengung; dann bleibt es stehen, denn es vermag nichts mehr. Peitschenhiebe hageln auf seinen Kopf; der betrunkene Roßknecht lästert und flucht. Welch ein Unglück, daß ein so armes Tier in die Gewalt eines so verrohten Menschen gerät! Das verzweifelte Pferd bricht jetzt zusammen, zitternd, bleich, erschöpft. Der Todeskampf beginnt.

---

[83] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 2ième, XXII, S. 157.

« Il râle; tout à l'heure encore il remuait;
Mais il ne bouge plus, et sa force est finie;
Et les coups furieux pleuvent; son agonie
Tente un dernier effort; son pied fait un écart,
Il tombe, et le voilà brisé sous le brancard;
Et dans l'ombre, pendant que son bourreau redouble,
Il regarde Quelqu'un de sa prunelle trouble;
Et l'on voit lentement s'éteindre, humble et terni,
Son oeil plein des stupeurs sombres de l'infini,
Où luit vaguement l'âme effrayante des choses.
Hélas! »[84]

Das Pferd ist in seiner Körperlichkeit richtig gezeichnet. Die körperlichen Bewegungen und Zuckungen des sterbenden Tieres erscheinen als die Aeußerungen seiner erschreckt versinkenden Tierseele. Hugos künstlerische Darstellung des so leidenden und sterbenden Naturgeschöpfes zeitigt zweifelsohne ein wertvolles Ergebnis. Wer sollte bei der Lektüre dieses Gedichtes nicht von tiefem Mitleid für das unter menschlicher Gewalttat ächzende Tier erfüllt sein?

Hugos Sympathie und Mitgefühl ergießt sich vor allem über jene Tiere oder Pflanzen, die in ihrer Erscheinung als die Benachteiligten oder Verachteten erscheinen. So bekennt er sich als Freund der Spinne und der Brennessel, die der Triebmensch so gerne haßt und verabscheut. Auch sie, die dunklen und schwächlichen Geschöpfe, möchten dem Tag heiter ins Gesicht lächeln!

« J'aime l'araignée et j'aime l'ortie,
Parce qu'on les hait;
Et que rien n'exauce et tout châtie
Leur morne souhait.

Parce qu'elles sont maudites, chétives,
Noirs êtres rampants;
Parce qu'elles sont les tristes captives
De leur guet-apens »[85].

In dem Gedicht »La Vache«[86] erscheint als seltener Fall in der mehr romantisch orientierten Zeitspanne ein Tier als Hauptgegenstand dichterischer Gestaltung. In naiven Farben entwirft uns der Künstler das Bild eines Bauernhofes. In der Beschreibung erhöht sich der Eindruck des Idyllisch-Langatmigen

[84] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, S. 205.
[85] Victor Hugo: »Les Contemplations«, tome 1ier, XXVII, S. 299.
[86] Victor Hugo: »Les Voix Intérieures«: »La Vache«, S. 85.

dadurch, daß der Dichter uns einen auf dem Boden ruhenden Greis vorstellt, uns die Hühner vor Augen führt, die in träger Bewegung einherschreiten, uns gelangweilte, gähnende und doch wieder aufhorchende Hunde im Hofe vorführt. Nach vollendeter Einstimmung erst kommt unser Tier in Sicht. Die kräftig gebaute, rot und weiß gefleckte Kuh steht so sanft und mild da, wie eine Hirschkuh mit ihren Kälbern. Unter ihrem Bauch tobt und wimmelt ein Schwarm von Kindern, die schreiend noch andere, kleinere herbeirufen. Was treibt denn diese lärmende, herumtobende, verdreckte Kinderschar? Ihre gierigen und vielleicht verletzenden Mäuler, ihre raffenden Finger bearbeiten quälend das Euter des Tieres und drücken aus ihm durch tausend Oeffnungen die kostbare Milch. Sie, die gutmütige und kraftvolle Natur-Mutter, die Hüterin solch reicher Schätze, rührt sich kaum und blickt verträumt in eine Richtung. Kräftiger vielleicht als ein Leopard, läßt sie sich solch zynische Quälerei ganz ruhig geschehen. Welch innere Vorstellung weckt im Geiste des Dichters diese eben erlebte Szene? Das so gutmütige, das so reichlich schenkende und beglückende Tier erregt Gedanken über die Natur selbst und verdichtet sich schließlich zu ihrem Symbol. Sie, die Spenderin allen Lebens, gibt, wie die Kuh, uns Menschen allen gleichmütig hin, was wir bedürfen oder was wir fordernd verlangen.

«. . . ainsi, Nature, abri de toute créature;
O mère universelle, indulgente Nature!
Ainsi tous à la fois, mystiques et charnels,
Cherchant l'ombre et le lait sous tes flancs éternels,
Nous sommes là, savants, poètes, pêle-mêle,
Pendus de toutes parts à ta forte mamelle,
Et tandis qu'affamés, avec des cris vainqueurs,
A tes sources sans fin désaltérant nos coeurs,
Pour en faire plus tard notre sang et notre âme,
Nous aspirons à flots ta lumière et ta flamme,
Les feuillages, les mots, les prés verts, le ciel bleu,
Toi, sans le déranger, tu rêves à ton Dieu»[87].

Welch seelisches Verhältnis Hugos zum Tier kommt in dieser künstlerischen Darstellung zum Ausdruck? Bei aller echten und naturhaften Wiedergabe der Körperformen deuten sich in der Kuh verstohlen und leise menschlich erklärbare Seelenkräfte an. Das Tier ist »bonne et puissante« und ihrer unerschöpflich schenkenden Güte, ihrer unzerstörbaren Gleichmütigkeit wird Bewußt-

[87] Victor Hugo: »Les Voix Intérieures«: »La Vache«, S. 86.

sein angedichtet. Die Natur wird zur ewig gütigen Allmutter, zur geheimnisvoll durchgeistigten und verkörperlichten Gestalt. Sinnend träumt sie von ihrem Schöpfer, von Gott.

Der künstlerische Sonderfall des Gedichtes »La Vache« wurde bereits andeutungsweise behandelt. Bemerkenswert ist, daß die lebende Gestalt der Kuh nicht zum Sinnbild eines dichterischen Gefühls oder Gedankens wird, sondern daß die tierische Erscheinung als wesenhaftes Abbild der konkret erlebbaren Natur erscheint. Die Vergleichsobjekte, beide mit sinnlich erfaßbarer Gegenständlichkeit!

Hugos Gedicht »La Vache« mag Maupassant in seiner Kuhdarstellung in »Le Vagabond« als Vorbild gedient haben. Die zwei Tierschöpfungen tragen inhaltlich und sprachlich bei aller zeitlichen und künstlerischen Unterschiedlichkeit verwandte Wesenszüge.

Eine neue Wendung nimmt die Einstellung des Künstlers zu den Lebewesen der Natur in den Werken des sonst unbedeutenden Dichters Laprade. Romantiker wie Chateaubriand und Lamartine haben um sich, in der Natur, gleichgestimmte Seelen erhofft, die dem Bedürfnis ihres Herzens sympatisch gegenüberstünden. Jetzt dämmert eine neue Erkenntnis auf, die das Band zwischen Mensch und den Lebewesen enger knüpft. In verstandlicher Klarsicht enthüllt sich die Differenziertheit des menschlichen, tierischen und pflanzlichen Seins. In »Poème de L'Arbre« ruft der Dichter den großen Baum als den »esprit revêtu d' écorce et de verdure« an. Er vermutet hinter der rauhen Rinde des Baumes eine Seele, die aber ganz anders geartet ist, als die des Menschen. « Ah, moi je sens qu'une âme est là sous ton écorce ». Er verspürt noch den mystischen Hauch der Pflanzenseele, die aber nicht mehr zu seinem Herzen spricht. An die Stelle der »âme sympathique« tritt die »âme impénétrable«. Diese Baumseele ist im Vergleich zur menschlichen viel weicher, viel klüger; denn sie ist der olympische Geist der Götter. Der Baum ist »gut, reich und gastfreundlich«; er beherbergt die Biene und den Vogel, er wiegt sanft die Gedanken des Menschen. Der Friede seines Herzens kennt weder Freude noch Leid. Er ist der ruhige, heitere Träumer, der nicht die Axt des Holzfällers fürchtet und keine andere Erregung kennt und verspürt als den leisen Schauer endlosen Sinnens. Zu gleicher Zeit aber ist der Baum echter Sohn dieser Erde. Er hat einen »corps large et sain«, durch den der Lebenssaft feurig rollt; seine Kraft wurzelt noch tief im Nährboden der Mutter Erde, die ihm Seele und Bewußtsein verleiht.

Mit Laprade ist die nur menschlich-seelische Verbindung mit den Lebewesen der Natur stark gelockert. Was der schwärmerische Romantiker als Liebkosung oder Zärtlichkeit von seiten der Pflanze empfindet, erscheint Laprade nur als eine geheimnisvolle Erfrischung seines erhitzten Blutes. Die körperliche Beziehung zu Tier und Pflanze gestaltet sich inniger. Laprade erwünscht sich vom »grand arbre« nur, daß ihr physisches Leben gemeinsam pulsiere, daß ihre Leiber ineinander aufgingen:

« Le sang se consume en vos veines brûlantes
Je voudrais échanger ton être avec ma vie
Verse à flots sur mon front ton ombre qui m'apaise
Obéir sans penser à des forces divines
C'est être Dieu soi-même et c'est ta volupté »[88].

[88] Laprade: »Le Poème de l'arbre« in »Odes et Poèmes«, Bd. 2.

Während Lamartines lyrisches Wesen die Natur im Rhythmus seiner Stimmungen auf- und abschwellen läßt, versenkt sich Michelet mit liebestrunkenen Augen in das Geheimnis des Lebens.

Er, der als Historiker mit innerer Teilnahme den treibenden Kräften des nationalen Lebensschwunges nachspürt, labt sich am Born nie versiegenden Lebens der Natur. « Au milieu de cette mort lente et sans horreur, je m'obstinai à chercher de nouveau causes de vivre. Je fouillais la source de toute vie, la Nature »[89]. Und in der Tat entdeckt Michelet in den verborgensten Winkeln der Natur sprühendes Leben. Ein einziger Freudenruf durchzuckt den Kosmos. Es ist das verzückte Aufjauchzen aller Lebewesen, die sich wonniglich baden im Sonnenstrahl der aufwärtstreibenden Lebenskraft. « Des ailes! des ailes. C'est le cri de la terre entière, du monde et de toute vie; c'est celui que toutes les espèces animales et végétales poussent en cent langues diverses, la voix qui sort de la pierre même et du monde inorganique ». « Des ailes! Nous voulons des ailes, l'essor et le mouvement »[89].

Dem göttlichen Quell der Natur entströmt alles Lebende. Michelet fühlt sich daher mit Tier und Pflanze innig verbunden. Eine vernunftvolle Weltseele durchzittert alles Lebende. In dieser Einstellung widmet er sich dem Studium einzelner Tiere, die er trotz aller scharfen Beobachtung phantasievoll als menschlich beseelte Wesen verklärt[90]. Er rühmt das Verwachsensein des Orientalen mit Tier und Pflanze, seinen minderen Brüdern, seine zärtliche Hingabe an alles Lebende. « Tout est permis à l'oiseau. Plus vieux que les pyramides, il est l'ancien de la contrée. L'homme n'y est que par lui; il ne pourrait y subsister sans le persévérant travail de l'ibis, de la cigogne, de la corneille et du vautour. De là une sympathie universelle pour l'animal, une tendresse instinctive pour toute vie, qui, plus qu'aucune autre chose, fait le charme de l'orient. L'Occident a d'autres splendeurs . . . . . mais l'attrait moral de l'Asie, c'est le sentiment d'unité qu'on sent dans un monde où l'homme n'a pas divorcé avec la nature, où la primitive alliance est entière encore, où les animaux ignorent ce qu'ils ont à craindre de l'espèce humaine »[91].

---

[89] Michelet: Préface zu »L'Oiseau«.

[90] Michelet: »L'Insecte«, »L'Oiseau«.

[91] Der tiefere Sinn dieser warmen Liebe des Orientalen zu den Tieren ist Michelet freilich verborgen geblieben. Das passive Weltgefühl des Inders findet in den Tieren Leidensgenossen seines vom Lebenstrieb zerfressenen Individuums. Der expansive Lebensdrang des Romantikers läßt diese Form der hingebenden Tierliebe nicht zu.

Die frohlockende Stimme des sich immer erneuernden Lebens übertönt die schwermütigen Trauerklänge des Todes. Das Vergängliche ist nur Erscheinungsform des Ewigen. « En plongeant si bas dans la vie, je croyais y rencontrer les fatalités physiques. Et j'y trouve la justice, l'immortalité, l'espérance . . . . . c'est mort et ce n'est pas mort; c'est si l'on veut, mort partielle. Et la mort est-elle jamais autrement? N'est-elle pas une naissance? »[92]

Keine Disharmonien durchkreuzen die herrliche Symphonie des Lebens. Die scheinbaren Ungereimtheiten, das Widervernünftige im Getümmel der Natur enthüllen sich letzten Endes als notwendig für den Einklang des Universums. « Dans tout ce qui passe ses forces ou blesse ses sensations, dans toutes les nécessités que commande l'harmonie du monde, il est tenté de voir et de maudire une volonté malveillante . . . . Ils ont vu la guerre et la haine, la méchanceté de la nature dans ces mouvements réguliers, profondément pacifiques, de la Mère universelle »[93]. Die räuberische Zersetzungsarbeit gewisser Insekten bewirkt zwar den Tod vieler Lebewesen, sie fördert aber zugleich das Emporblühen einer reineren Gattung. Die Zerstörung ist indirektes Mittel neuen Gebärens. « Par ces destructions successives, la production a été non supprimée, mais continué, et les espèces équilibrées de sorte que tous durent et vivent. Plus une espèce est émondée, plus elle est féconde. Déborde-t-elle? L'instant, ce trop-plein est balancé par la fécondité nouvelle qu'elle ajoute à ses destructeurs »[94]. « Un insecte avec la sensibilité et la tendresse du chien serait très impropre à son métier d'anatomiste, de disséqueur et destructeur, disons mieux, de traducteur universel de la Nature, qui, précipitant la mort en supprimant les langueurs, accélère par cela même le brillant retour de la vie »[95]. Kühne Interpretationen Michelets vom sinnvollen, zweckmäßigen Wirken der unbewußten, aber vernünftigen Naturseele mildern das bittere menschliche Gefühl, daß die Natur in harter, blinder Gesetzlichkeit, unbekümmert um das Schicksal des Einzelnen, ziellos herrsche.

Michelet verspürt in den Leibern selbst der kleinsten Tierchen den Hauch einer Seele schwingen. « Ce masque fixe, immobile, condamné à ne rien dire, est-ce celui d'un monstre ou d'un spectre? Non. D'après ses arts plus avancés que ceux des grands animaux, on est bien tenté de croire qu'en cette tête il y a quel-

[92] Michelet: »L'Insecte«, S. 321.
[93] Michelet: »L'Oiseau«, S. 49.
[94] Michelet: »L'Insecte«, S. 357.
[95] Michelet: »L'Insecte«, S. 362.

qu'un. Et, du plus haut au plus bas de l'échelle de la vie on sent l'identité de l'âme[96].

Michelet hebt die Individualseelen der Tiere auf die menschliche Ebene. Der treffsichere, aber blinde Tierinstinkt macht einer menschlich angehauchten, mit Bewußtseinsinhalten erfüllten Seele Platz. « Ne parlez pas d'instict aveugle. On verra par des faits combien cet instinct clairvoyant se modifie, selon les circonstances, en d'autres termes, combien cette raison commencée diffère peu en nature de la haute raison humaine »[97].

Die wunderbare Kunst, mit der das Vogelweibchen das Nestchen für den jungen neuen Gast zimmert, all die sehnsuchtsvollen Träume zukünftiger Mutterliebe, die herzhafte Zärtlichkeit mit der sie den Pflegling nährt, zeugen von einer bewußt schöpferischen, phantasievollen und gütigen Seele.

« Voici donc le nid fait, et garanti par tous les moyens de prudence qu'a pu trouver la mère. Elle s'arrête sur son oeuvre finie, et rêve l'hôte nouveau qu'il contiendra demain. A ce moment sacré, ne devons-nous pas, nous aussi réfléchir, et nous demander ce que contient ce coeur de mère? Une âme? Oserons-nous dire que cette ingénieuse architecte, cette mère tendre ait une âme? Bien des personnes, du reste fort sensibles et fort sympathiques, se récrieraient, repousseraient cette idée si naturelle comme une scandaleuse hypothèse. Leur coeur les y mènerait, leur esprit les en éloigne, du moins leur éducation, telle idée qu'on a de bonne heure imposée à leur esprit »[98].

Die große Sehnsucht Michelets, das Gefängnisgitter der Seele zu zerbrechen, um frei, von der Erdenschwere unbedrückt ins Unendliche zu schweben, läßt ihm das Licht der Unsterblichkeit der Seele aufblitzen. Sollten nicht auch die menschlich beseelten Tiere sich der Unsterblichkeit erfreuen? « Que sont-ils? Des âmes ébauchées, des âmes spécialisées encore dans telles fonctions de l'existence, des candidats, à la vie plus générale et plus vastement harmonique qu'est arrivée l'âme humaine. Ce qui est sûr, c'est qu'ils sont appelés, eux aussi, à monter plus haut »[99].

[96] Michelet: »L'Insecte«, S. 354.
[97] Michelet: »L'Oiseau«, S. 29.
[98] Michelet: »L'Oiseau«, S. 189.
[99] Michelet: »L'Oiseau«, S. 195.

Lebensgefühl und Kunstgestaltung Baudelaires lassen sich als ziemlich deutliche Uebergangstufe innerhalb des französischen Schrifttums des 19. Jahrhunderts erkennen. Baudelaires menschliche und künstlerische Persönlichkeit trägt ein ganz eigenes einmaliges Gepräge; sie enthält aber dennoch Anzeichen typisch romantischer, realistischer und symbolistischer Wesenheit. Wie erlebt sich Baudelaire selbst, als Teil menschlicher Gemeinschaft, als Glied natürlichen Seins und Geschehens? In unendlicher Vielgestaltigkeit, in zarter Tönung oder herber Selbstentäußerung zieht durch seine Dichtung das sich stets wiederholende Motiv der Klage über sein tiefes Unbefriedigtsein am diesseitigen, körperlich bedingten Leben.

Le Printemps adorable a perdu son odeur!
Et le temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur;
Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.
Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?[100]

Als Oase des Schreckens empfindet er sich selbst inmitten einer Wüste trostloser Oedigkeit. Hoffnungslos einsam und traurig verfolgt er die Flut der tatsächlichen Welt, die sich entseelt dahinwälzt. Spleen und ennui sind für ihn die Bannworte dieser Wirklichkeit, die er verwirft und an die er gefesselt bleibt. In Baudelaires empfindsame Seele gräbt sich tief und schmerzlich das Bewußtsein von der Häßlichkeit und Gewöhnlichkeit des Alltags, von der Zwecklosigkeit menschlichen Bemühens. Auch die Anmut der Natur vermag ihn nicht zu bezaubern, zu berauschen. Die kosmische Welt erscheint ihm ebenso ungeheuer und häßlich wie der Satan. In seinem Herzen nagt der Wurm des Gewissens erbarmungslos und ohne Unterlaß.

Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords,
Qui vit, s'agite et se tortille,
Et se nourrit de nous comme le ver des morts,
Comme du chêne la chenille?[101]

Sünde der Leidenschaft, wie sie wühlt und quält! Den Menschen stellt Baudelaire als das vollendetste Raubtier dar: « Que l'homme enlace sa dupe sur le boulevard ou perce sa proie

[100] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Le Goût du Néant«, S. 120.
[101] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: L'Irréparable«, S. 83.

dans les forêts inconnues, n'est-il pas l'homme éternel, c'est à dire l'animal de proie le plus parfait »[102]. Wäre ein geistig-schöpferisches Leben bei Baudelaire wirklich denkbar, wenn ihm nur die bloße Wirklichkeit erschlossen bliebe, in der alles Schöne und Reizvolle als Blüte des Bösen ersprießt und alles Häßliche entgeistigt, leblos brütet? Nein. Dem künstlerischen Genius des Dichters kommt eine tiefere Schau in die wahren Tiefen irdischen Seins zu Hilfe. Wie jeder vollentwickelte Geist zwei Unendlichkeiten in sich trägt, die himmlische und die höllische Welt, so wird sich Baudelaire der Doppelseitigkeit seiner geistigen Natur wohl bewußt. Er bannt diese an sich befruchtende Zwiespältigkeit in Verse wie:

L'un l'éclaire avec son ardeur,
L'autre en toi met son deuil, Nature!
Ce qui dit à l'un: Sépulture!
Dit à l'autre: Vie et splendeur![103]

Und die Höhe und Tiefe menschlichen Strebens faßt er in Worte wie: « L'humanité s'élève et elle gagne pour le mal et l'intelligence du mal une force proportionnelle à celle qu'elle a gagnée pour le bien »[104].

Das Bewußtsein von seiner Verwurzelung in der als böse empfundenen Wirklichkeit, in Sünde und Unfreiheit, und das Verspüren mystischen Hauches transzendenten Geistes, in wahrer Liebe, Güte und Schönheit verklärt, erhöht das Sehnen, sich in traumhafter Vision in das unbegrenzt gesteigerte Erleben körperloser Welten zu flüchten. In »Moesta et Errabunda«[105] kommt dieses Jenseitsstreben des Dichters schön zum Ausdruck.

« Dis — moi, ton coeur parfois s'envole — t — il, Agathe,
Loin du noir océan de L'immonde cité
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité?
Dis — moi, ton coeur parfois s'envole — t — il, Agathe? »[106]

So träumt denn unser Dichter und berauscht sich in romantischer Selbstbefreiung am Wellenschlag übersinnlicher Phantasien. Sein Bewußtsein jedoch bleibt wach genug, um zu wissen, daß er träumt. Baudelaires »Paradis artificiels« können als vor-

[102] Baudelaire: »Fusées.«
[103] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Alchimie de la douleur«, S. 121.
[104] Baudelaire: »Mon coeur mis à nu.«
[105] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Moesta et Errabunda«, S. 102.
[106] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Moesta et Errabunda«, S. 101

nehmes Beispiel dafür dienen, wie der Künstler bewußt sich der natürlichen Grenzen menschlichen Geistes entledigt, in Orgien übersinnlicher Reize schwelgt und doch beobachtend den Gesetzen der Wirklichkeit gehorcht. Dem Dichter wird die Wirklichkeit, die er auf Erden keineswegs liebt, Ausgangspunkt seines persönlichen und künstlerischen Daseins. Sein Wahrheitstrieb befleißigt sich darin, sie nicht zu fälschen, zu entstellen, sie zu verraten. Wenn alles Irdische mehr oder weniger unreine Züge trägt und Baudelaire es dennoch und ausschließlich künstlerisch verklärt, so geschieht es aus der poetisch-visionären Schau des Künstlers, der gelegentlich auf schlichte, häßliche, ja gemeine Wirklichkeitsformen in intuitiver Sehergabe schattenhaften Zauber aus dem Uebernatürlichen strahlen sieht. Im Inneren des dem Mystischen zugewandten Dichters, eines »Ange déchu«, zuckt gelegentlich ein göttlicher Funke auf, erhellt in geheimnisvollen Proportionen die dunkle, tote Welt der Gegenständlichkeit und läßt sie wieder in irdische Nacht versinken.

Einzig aus solchem Lebensgefühl heraus wächst Baudelaires Kunst. Der Dichter entdeckt die Wirklichkeit, auch die innere der Dinge wieder, erweckt an ihnen kraft romantisch bewegter Intuition geheimnisvolle Zusammenhänge mit den inneren Zuständen der Seele. Aeußere Formen in ihrem sich ablösenden Bewegungsrhythmus bannen sich zu klassischen Bildern, zu Symbolen geistig-seelischer Spannung oder Erregung. Die ganz subjektiv geartete, aus dem dynamisch sich abrollenden inneren Geschehen des Künstlers erwachsende Symbolik führt von der farbig-malerischen Lebendigkeit zur lichten, aber erstarrten Bildhaftigkeit. Stanislas Fumet sagt von Baudelaires Poesie: « Pourtant Baudelaire n'avait pas renoncé à l'art dynamique et, si le sien aboutit à la poésie statique, on ne peut pas affirmer qu'il le voulut tel. On alléguerait tout juste des vers comme: « Je hais le mouvement qui déplace les lignes »[107]. Und Baudelaire bekennt sich zu einer künstlerischen Leidenschaft: zum Bild. « Glorifier le culte des images, ma grande, mon unique, ma primitive passion »[108]. Kunstgestaltung bedeutet für ihn suggestiv-magische Schöpfung, welche Gegenstand und Schöpfergeist gleichzeitig enthält, welche die wahre äußere Welt und den Künstler selbst darstellt. Er beantwortet die sich selbst gestellte Frage: « Qu'est — ce que l'art pur? » mit folgendem: « Il est la projection de l'objet, du monde extérieur, les reflets successifs de son ex-

[107] Fumet: »Notre Baudelaire«, S. 93.
[108] Baudelaire: »Ibid.«

périence personnelle sur l'écran de son imagination souveraine »[109]. Romantik wirkt auch bei Baudelaire als Zauberwort moderner Kunst. Sie kommt seiner Sehnsucht nach Innerlichkeit, Durchgeistigung, Entgrenzung weitgehend entgegen. Doch nicht in der äußeren, kosmischen Welt glaubt er den magischen Abglanz göttlicher Wesenheit zu verspüren, wie vor ihm romantische Dichter, sondern nur in den geheimnisvollen Räumen menschlicher Innenwelt. « Le romantisme n'est précisement ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver »[110].

Baudelaires künstlerische Sonderstellung oder, wenn man es sagen darf, Uebergangsstufe erstrahlt noch in ganz anderem Lichte. Flaubert erhebt, wie wir später sehen werden, die Forderung, hauptsächlich die körperliche Außenwelt in ihrem Eigensein künstlerisch darzustellen, zu verklären, ohne die seelisch-geistige Selbstäußerung des Dichters. Schon Baudelaire macht gelegentlich Versuche, die letzte Form künstlerischer Objektivität zu schaffen, indem er durch widernatürliche Eingriffe in seine physiologische Beschaffenheit, die in ihm ruhenden seherisch-magischen Kräfte entfesselt und sich ihrer zum Nacherleben der körperlich-geistigen Wesensart seiner Kunstobjekte bedient. In den »Paradis artificiels« beschreibt er diese so geheimnisvolle Entäußerung des menschlichen Geistes. « Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poèmes panthéistes, se développe en nous si anormalement que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux »[111]. Die von Haschisch berauschten Sinne befreien den Dichter aus der normalen körperlichen, ichbezogenen Beengtheit und gewähren ihm die Metamorphose in alle möglichen Lebensformen. So gibt Baudelaire das Erlebnis einer imaginativen Verwandlung in einen Baum anschaulich wieder. Bei Versagen des verstandlichen Unterscheidungsvermögens überschattet der Mensch sein Betrachtungsobjekt mit seiner eigenen Leidenschaft, Sehnsucht oder Traurigkeit; dann entnimmt er den Bewegungen und Geräuschen des Baumes wieder eigene, seelische Zuständigkeiten und schließlich fühlt er sich als wesensgleich mit ihm. « Votre oeil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une com-

[109] Baudelaire: »L'Art romantique.«
[110] Baudelaire: »Salon de 1846.«
[111] Baudelaire: »Paradis artificiels.«

paraison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre »[112].

Baudelaire war nur in Ekstase und Giftorgien solch entgrenzter Vision zugängig, die er durch verstandlich-beobachtende Hemmungen immer wieder in Schranken hielt. In seinen künstlerischen Schöpfungen treten die Gestalten zwar immer in ihrer körperlich-seelischen Eigenart mit schwacher Verwischung ihrer Umrißlinien auf, kommen aber sofort in ihrer rätselhaft-zauberhaften Mystik, die der Dichter ihnen mitteilt, mit den Ausstrahlungen seines Innenlebens, mit den Stimmungen der Traurigkeit, Hoffnungslosigkeit, Reue, Gewissensqual in bildhaften Zusammenhang sogar unter erhöhter Intensität romantisch erlebten Ichbewußtseins.

Die Kunsterschließung Baudelaires eröffnet eine Fülle symbolischer Darstellungen. Bewegung und Leidenschaft konkretisieren sich in einem farbig-deutlichen und sinnfälligen Bild, im Symbol, einem »symbole d'un deuil perpétuel«[113]. Die unmittelbare Symbolgestaltung des Dichters nimmt nicht Zuflucht in das Bereich des Unwirklichen, der Phantasieausweitung oder der gequälten Stilgebung. Auf keinen Fall bekennt er sich zum Symbol als künstlerischem Programmpunkt, wie es in der späteren Bewegung des Symbolismus Brauch war. Er ist auch hier wieder echter Künstler ohne Schule, ohne ertötende, festgelegte Kunstvorschriften. Er sagt selbst: « Chercher la poésie de parti pris dans la conception d'un tableau est le plus sûr moyen de ne pas la trouver. Elle doit venir à l'insu de l'artiste. Elle est le résultat de la peinture elle-même; car elle gît dans l'âme du spectateur, et le génie consiste à l'y réveiller. La peinture n'est intéressante que par la couleur et par la forme; elle ne ressemble à la poésie qu' en tant que celle — ci éveille dans le lecteur des idées de peinture »[114]. Die von äußerer Zuständigkeit erregte und die seelische Dynamik versinnbildlichende Symbolik Baudelaires birgt manchmal den Zauber impressionistischer Schönheitsgestaltung.

Die Analyse Baudelairescher Kunstdarstellung nichtmenschlicher Lebewesen setzt die genaue Kenntnis seiner allgemeinen Kunstneigung voraus. In einer Reihe von Gedichten, welche als Titel den Namen eines Tieres oder einer Tiergattung tragen,

[112] Baudelaire: »Paradis artificiels.«
[113] Baudelaire: »Salon de 1845.«
[114] Baudelaire: »Salon de 1846.«

stellt uns der Dichter zunächst in plastischer Bildhaftigkeit die körperlich-seelische Eigenart von Tieren in ihrer zufälligen oder schicksalhaft gewordenen Umwelt vor Augen. In »L'Albatros«[115] lernen wir den edlen Seevogel kennen, der sonst in stolzer Erhabenheit die unendlichen Lufträume über dem Meere durchmißt und in königlichem Spiel der gaukelnden Bewegung der Schiffe folgt. Jetzt ist er Gefangener von sich langweilenden Matrosen, auf Deck des Schiffes hart bedrängt von einer rohen, aller wahren Freiheit, Schönheit, allem Adel abholden Meute. Welcher Gegensatz zwischen einst und jetzt, zwischen seiner wesenhaften Bestimmung und seiner schicksalhaften Gebundenheit am Niedrig-Gemeinen! Der so schön beflügelte König der Lüfte, wie jämmerlich, wie häßlich, wie linkisch und schwerfällig sieht er jetzt aus! Seine riesigen weißen Schwingen sinken entmutigt zu Boden, sie, die einst mannhaft dem Sturm getrotzt. Die unglücklich traurige Lage des Vogels jedoch verschlimmert sich durch hohnvolle Peinigung von seiten der Matrosen. Zu der aufdringlichen Belästigung gesellt sich satanischer Spott; er, der in unübertrefflicher Majestät die Lüfte durchschwebte, muß jetzt erfahren, daß man hinkend seinen hilflosen Gang verspottet. Dieses so betrübliche Erlebnis Baudelaires gelegentlich einer Seereise läßt in seinem Geiste ein Bild aufleuchten, sein Bild, das Bild des Dichters schlechthin. Auf Riesenflügeln, frei und ungebunden, schwebt der Künstler im Reiche beglückender mystischer Sphären. In diese Welt verbannt, mit ihren so alltäglich niedrigen Notwendigkeiten, erweist sich aber gerade der dichterische Höhenflug als Hemmnis eines gesunden, natürlichen Daseins. Heimatlos, als gefesselter Prometheus stöhnt er unter der Qual dieses unlösbaren Zwiespalts. Der gefangene Albatros, ein Symbol seiner Seele, im Zwiespalt mit den Kräften des Lichts, der Freiheit und der irdischen Gebundenheit.

« Le Poète est semblable au prince des nuées
Que hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Les ailes de géant l'empêchent de marcher »[116].

Welch' seelische Einfühlung, welch' psychologisches Motiv spricht aus Baudelaires künstlerischer Darstellung seines »Albatros«? In welch' innerem Verhältnis fühlt er sich zu seinem lebenden Kunstobjekt? Der Vogel erfährt in seiner Körperlichkeit eine ganz realistische Gestaltung. Ein gedämpfter Zauber

[115] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: L'Albatros«, S. 12.
[116] Baudelaire: »L'Albatros«, S. 12.

seelischer Vermenschlichung haftet der Tiergestalt noch an. Gegen den gefangenen Albatros richtet sich menschlicher Spott und Hohn. Von einer seelischen Leidensfähigkeit des Tieres an sich ist nicht die Rede; aus dem bildhaften Vergleich zwischen dem Albatros und dem Dichter aber fließt leise die Andeutung, es könne auch dieser Tierleib von Ach und Weh über solch unmenschliche Schmach erzittern. Nur dem überfließend subjektiven Kunstbeschauer ist es vorbehalten, seelische Parallelen zwischen dem Tier und dem Dichter herzustellen.

Der gefangene Vogel Albatros ist ganz und gar das plastische Bild von Baudelaires Wesenheit; der zarten und taktvollen Zurückhaltung des Künstlers ist es jedoch zuzuschreiben, wenn er versucht, sich einer direkten, bildhaften Selbstdarstellung zu entziehen. Einem wenig keuschen, romantischen Selbstbekenntnis abgeneigt, verhüllt er sich vor einer einmaligen, für ihn allein anwendbaren Deutung. Er verleiht seinem Bild universelle Farben. Und der Albatros wird zum Allgemein-Symbol des Dichters.

In ähnlichen und abweichenden Farben erstrahlt das Bild im Gedicht: »Les Hiboux«[117]. Im Geäst dunkler Eiben sitzen nebeneinander, fremden Göttern gleich, Käuzchen und funkeln glutrot mit dem Auge. Bewegungslos sinnend harren sie der schwermütig traurigen Stunde, in der die Sonne versinkt und die Dunkelheit herniedersteigt. Ihr Bild erweckt im Dichter lebensvoll die Erkenntnis, daß auch der stille, beschauliche Weise Bewegung und Wirrsal des Lebens auf sich nehmen muß. Das vergleichende Bild erweitert sich sofort. Der Käuzchen Lebensart ist es geworden, sich in der beklemmend traurigen Nachtzeit dem unruhigen Lebensdrang zu weihen. Die auch nur kleine Dosis animalen Lebensreizes, die sich der Weise in dunkler Stunde errafft haben mag, sie verlangt ihre Genugtuung für die nur einmalige Untreue gegen sich selbst. Den besinnlichen, nachdenklichen Käuzchen gleich, muß auch er, der Lichtgeborene, in dunkler Nacht dem Moloch »Leben« opfern.

« Leur attitude au sage enseigne
Qu'il faut en ce monde qu'il craigne
Le tumulte et le mouvement.

L'homme ivre d'une ombre qui passe
Porte toujours le châtiment
D'avoir voulu changer de place »[118].

Baudelaires Symbolik ist in »Les Hiboux« weniger einprägs-

[117] Baudelaire: »Les Hiboux«, S. 107.
[118] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Les Hiboux«, S. 107.

sam als in »L'Albatros«. Die Lebenslage der Käuzchen erregt weniger ein Bild als einen Gedanken, eine Einsicht in metaphysische Zusammenhänge auch in dieser Welt. Die Bildobjekte sind an sich naturecht dargestellt; der Dichter zeichnet dazu aber die Tiere mit einem geistigen Attribut aus: »Ils méditent«[119]. Diese Art Vermenschlichung ist zweifellos aus rein künstlerischer Absicht entsprungen und nicht wie bei Michelet aus philosophischer Ueberzeugung.

Wiederum gibt in »Le Cigne«[120] das äußere Erleben dem Dichter Anregung zu einer visionär gesteigerten, bildhaften Kunstschöpfung. Auf einem Morgenspaziergang in den Anlagen von Paris sieht der Dichter einen Schwan, der gerade seinem Käfig entkommen ist. Auf unebenem Boden schleppt er sein schweres Gefieder dahin, und mit seinen Füßen reibt er das harte Pflaster. Ganz nahe am Ufer eines ausgetrockneten Baches öffnet er den Schnabel, stürzt sich in den Staub und schlägt mit seinen Flügeln herum, als ob er die wohligen Wellen seines heimatlichen Sees hervorzaubern möchte. Groß mag die Sehnsucht nach seiner Welt sein, in der sein Wesen sich lustvoll zu entfalten und auszudrücken vermag. Vielleicht erbittet sich sein Herz in innigem Seufzer: « Eau, quand donc pleuvras-tu? Quand tonneras-tu, foudre? »[121] Der Himmel jedoch bleibt kalt und grausam blau, unempfänglich gegen menschliche oder tierische Wünsche. Da streckt sich sein nach Wasser gieriger Kopf, und es sieht aus, als ob er Vorwürfe gegen Gott erheben möchte.

Schwer legt sich dieses Erlebnis in die Seele des Dichters. Vor dem Louvre erhebt sich nochmals dieses Bild des Schwanes. Mit ihm wirbeln jetzt allerlei Erinnerungen in sein Bewußtsein. Er denkt an die Witwe Hectors, an eine Negerin, welche das für sie verlorene Afrika inniglich sucht, an alle, die in Tränen und Schmerzen dahinsiechen, weil ihr Arteigenes geraubt, an die Waisenknaben, die wie Blumen dahinwelken. Was die künstlerische Tierdarstellung betrifft, geht Baudelaire im Gedicht »Le Cigne« einen ungewohnten Schritt weiter. So sehr der Schwan in seiner körperlichen Aeußerung noch ganz tierhaft bleibt, drückt sich in seinen Affekten deutlich Menschliches aus. Das verzweifelte Gebärdenspiel ob seines schicksalhaften Verlorenseins, seine blasphemische Empörung gegen die Gleichgültigkeit des Himmels setzen Eigenschaften nur menschlichen Geistes voraus;

[119] Baudelaire: »Les Hiboux«, S. 107.
[120] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Le Cigne«, S. 137.
[121] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Le Cigne«, S. 137.

gemildert wird die vermenschlichte Tierdarstellung jedoch dadurch, daß der vom Beschauer des Schauspiels empfangene Eindruck — also die subjektive Vorstellung — stark in den Vordergrund gerückt wird.

« Je vois ce malheureux,
. . . . . .
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu! »[122]

Als bescheidene Vorstufe zu dem, was in Guy de Maupassant als zum ersten Mal wesentlich auftaucht, hebt sich bereits in Baudelaires Gedicht »Le Cigne« ab: das Mitgefühl mit leidenden Tieren. Der Schwan erweckt in uns durch Darstellung seiner verzweifelten Lage und Not Mitleid, und der Dichter selbst beabsichtigt dies. Er spricht selbst von diesem »malheureux«[123]. Baudelaires symbolische Kunst ist auch in diesem Gedicht beibehalten, Richard Wagners Schwanenmythos im Lohengrin klingt an. Der Schwan erscheint als Verkörperung engelhafter Reinheit, als Bote des Himmels. Im Auftrag Gottes mag er auf Erden weilen, als ein Lichtpunkt irdischer Finsternis. Heimatlos ist er denn auf dieser Erde, schmachtend und leidend. Ob er seine Aufgabe wohl wird erfüllen können, diese Verkörperung des »mythe étrange et fatal?«[124] Die nicht ausgereifte und rasch aufeinanderfolgende Symbolik im Gedicht läßt im Schwan dennoch den Dichter selbst erkennen. Ist nicht Baudelaire in seiner Lebenshaltung, in all seinem Denken und Fühlen ein Verbannter, der unruhig nach Erlösung lechzt, und dem auch blasphemische Anklagen gegen das ewige Gesetz nicht fremd sind? Der Schwan wird nicht zuletzt Symbol der Heimatlosigkeit der Menschen, denen ihr Liebstes, Teuerstes und Wesenhaftestes geraubt.

Wir haben erkannt, daß Baudelaires Bilder selten objektiv als sich selbst genügend in Erscheinung treten, sondern daß durch spontan angewandte Symbolik des Dichters sich ein persönliches Gefühl oder eine sittliche Wahrheit darin konkret darstellt. Das Lieblingstier, an dem sich Baudelaire zu wiederholtem Male künstlerisch versucht, ist die Katze. In zartem Einfühlungsvermögen gelingt es dem Dichter in »Le Chat«[125], die körperlich-seelische Art dieses Tieres zu entwerfen. Die schönen, metallenen Augen, der schmiegsam-biegsame Rücken, die liebenswürdig-schmeichlerische

[122] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Le Cigne«, S. 137.
[123] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Le Cigne«, S. 137, 3. Strophe.
[124] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Le Cigne«, S. 137, 3. Strophe.
[125] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Le Chat«, S. 56.

Art, die rasche Bereitschaft des Tieres, bei geringster Bedrohung die Krallen zu zeigen, der stolze und so spontan reagierende Körper gefällt dem Dichter, der in romantischer Aesthetik als schön nur jene edlen Körperformen bezeichnet, die in ihrem Wesen Unerwartetes, Ueberraschung und Erstaunen einschließen. Die Tierdarstellung ist jedoch auch in diesem Gedicht nicht als für sich selbständig bestehend beabsichtigt, sondern dem Symbolisierungswillen des Dichters unterworfen. Dieses so graziöse, anmutige und doch gefährlich drohende Tier wird ihm zum Sinnbild seiner Geliebten, deren tiefer, mystischer aber kalter Blick ihn bezaubert und deren kokett zierlich brauner Körper einen für den Dichter gefährlichen Duft entströmen läßt.

« Je vois ma femme en esprit; son regard,
Comme le tien, aimable bête,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,
Et des pieds jusques à la tête
Un air subtil, un dangereux parfum
Nagent autour de son corps brun »[126].

Katze und Frau sind beide für Baudelaire die Gestaltwerdung idealer Schönheit im Verein mit rätselhafter, unbestimmter Wesenheit.

Während in dem eben besprochenen Gedicht der Eindruck vom tatsächlich körperlich bestehenden Tier die geheimnisvolle innere Beziehung zwischen Baudelaire und seiner Geliebten bildhaft erschließt, ist in der gleichnamigen Dichtung[127] das expressionistische Motiv ausschlaggebend. Die künstlerische Schöpferkraft, der Genius des Dichters konkretisiert sich zur körperlich schönen Form gewordenen Katze. Der Klang seiner Dichtersprache vernimmt sich wie das zarte, gedämpfte und verschwiegene Tönen ihrer Stimme. Himmlisch-göttlich nennt Baudelaire dieses geheimnisvolle Wesen in seinem Innern, dessen Auge seinen Geist entzündet, entflammt, entfacht.

«. . . . . .
«. . . . . .
. . . . . Et que je regarde en moi-même,
Je vois avec étonnement
Le feu de ses prunelles pâles,
Clairs fanaux, vivantes opales,
Qui me contemplent fixement »[128].

[126] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Le Chat«, S. 56, 3. u. 4. Strophe.
[127] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Le Chat«, S. 82.
[128] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Le Chat«, S. 82, letzte Strophe.

Das Gedicht »Les Chats«[129] stellt einen der wenigen Fälle dar, in denen Baudelaire auf symbolische Deutung des Bildes verzichtet. Gedankliches oder bildhaftes Zusammenspiel jedoch zwischen lebenden Vergleichsobjekten erhält sich. Leidenschaftlich Verliebte und sittenstrenge Gelehrte, sie tragen gleiches Gepräge wie die Katzen.

« Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires [130].

Dann folgt in plastischer Bildhaftigkeit ein Vergleich der Katzen mit Sphynxgestalten, die sinnend und in edler Haltung ausgestreckt zu schlummern scheinen. Unbeugsam und stolz lieben die Katzen das Schweigen, sie, die Freunde der Dunkelheit; magischer Zauber schwebt um ihre Gestalten.

« Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étalent vaguement leurs prunelles mystiques »[131].

Das Tiermotiv Baudelaires erschöpft sich nicht mit themenhafter Behandlung. In einer Fülle von kleineren Beispielen bedient sich der Dichter der Tiere, der rein künstlerischen Wirkung wegen. Im Gegensatz zur Kunstart der Parnassiens, die in bewegungsloser Vision eine zwar unempfängliche, aber in sich geschlossene Welt gestalten, liegt bei Baudelaire die innere Welt voller Unrast und Unruh im Lichtfeld künstlerischen Schaffens. Es ist daher leicht erklärlich, daß sich bei ihm die Umrisse äußerer, sichtbarer Gestalten ein wenig verwischen und menschliche Seelenregungen und Stimmungen ganz körperhaft in Erscheinung treten. Die dynamischen Kräfte der Seele können wohl am besten durch Lebewesen symbolisiert werden. So werden Tiere lebensvolle Sinnbilder menschlicher Seelenkräfte wie Hoffnung, Verzweiflung, Sehnsucht, Schmerz, Lust usw.

In »Spleen«[132] stellt er die menschliche Hoffnung als Fledermaus vor, die sich Flügel und Kopf an den Wänden eines feuchten Kerkergemachs vergebens wund schlägt.

« Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,

[129] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Les Chats«, S. 106.
[130] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Les Chats«, S. 106.
[131] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Les Chats«, S. 106, 4. Strophe.
[132] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Spleen«, S. 118.

S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris »[133].

Die trüben menschlichen Gedanken, die bösen Anwandlungen des Herzens werden zu häßlichen Spinnen, die in uns verhängnisvolle Netze weben.

« Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées,
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux »[134].

In »Le goût du Néant« ist die Hoffnung ein altes hilfloses Pferd, welches bei jedem Hindernis stolpert.

« Couche-toi sans pardon
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle butte »[135].

Die satanisch untermenschliche Kraft, die im Menschen wütet und in all seinem edlen Wollen, Tun und Vollbringen störend einbricht, hemmt und vernichtet, erscheint als gelbe Schlange, als giftiges Tier.

« Tout homme digne de ce nom
A dans le coeur un Serpent jaune,
Installé comme sur un trône,
Qui, s'il dit: « Je veux! » répond: « Non! »
Quoi qu'il ébauche ou qu'il espère
L'homme ne vit un moment
Sans subir l'avertissement
De l'insupportable vipère »[136].

Die menschlichen Leidenschaften und Laster treten als wilde, häßliche Tiere auf, als heulende, gröhlende und dahinkriechende Ungeheuer. Das häßlichste, gemeinste und böseste jedoch, das schweigend zerstört und die Welt so gerne verschlingen möchte, ist das entseelte Gefühl der Verlassenheit, trostloser Oedigkeit, des Dichters Pein.

« Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
Quoi qu'il ne pousse ni grands gestes ni grand cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un baillement avalerait le monde »[137].

Als Dualist weit davon entfernt, den Menschen im allgemeinen

[133] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Spleen«, S. 118.
[134] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Spleen«, S. 118.
[135] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Spleen, Le goût du Néant«, S. 120.
[136] Baudelaire: »L'Avertissement«, S. 240.
[137] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Au Lecteur«, S. 6.

zum Tier zu erniedrigen, läßt Baudelaire gelegentlich doch menschliche Aeußerungen mit tierischen in Einklang bringen.

Es ist ein reizender Sommerabend. Ein Verbrecher schleicht sich in Wolfesart heran, und wenn der Sonnenhimmel sich schließt, erwacht das Tier in ihm.

« Voici le soir charmant, ami du criminel;
Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcove,
Et l'homme impatient se change en bête fauve »[139].

Des idealistischen Menschengeistes Gedanken erheben sich allmorgens wie Lerchen, in freiem Fluge und über dem Leben schwebend, versteht er mühelos die Sprache der Blumen und der stummen Dinge[140].

Das zersetzende Wirken der Naturkräfte veranschaulicht uns der Dichter in einem farbig-naturalistischen Bild, in dem der heitere, mitleidlose Himmel sich von abscheulich häßlicher Kleinwelt abhebt. In »La Charogne«[141] summen die Fliegen auf dem verfaulten Bauch des Tierleichnams; schwarze Bäche von Insektenlarven rinnen hervor; hinter dem Felsen lauert eine Hündin und erspäht ungeduldig den Augenblick, wo es ihr glücken soll, der Leiche einen feisten Leckerbissen zu entreißen.

« Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un oeil fâché!
Épiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché »[142].

Dieses mit so eindringlich grellen Farben entworfene Bild, in dem Baudelaire gerade das mörderisch Häßliche der Natur in objektiver Form zur Schau stellt, birgt deutliche Vorzeichen naturalistischer Gestaltungsabsicht. Bei Maupassant werden wir ähnliche Bilder kennen lernen, in denen Menschen und Tiere in ihrer abstoßenden Lebensäußerung in Erscheinung treten.

---

[139] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Le Crépuscule du Soir«, S. 151.
[140] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: Elevation«, S. 13.
[141] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: La Charogne«, S. 47.
[142] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal: La Charogne«, S. 47.

Die Nichtigkeit des Individuums inmitten der ewig fließenden Welt der Täuschung kommt besonders deutlich in Leconte de Lisle zum Ausdruck. In tiefer indischer Beschaulichkeit, mit der wehmütigen Ruhe eines verzweifelten Herzens, sieht er das Gaukelspiel der Erscheinungen in eitlem Wirbel vorübertanzen.

« Mais qu'est-ce que le coeur des hommes éphémères,
O Maya! sinon toi, le mirage immortel?
Les siècles écoulés, les minutes prochaines,
S'abîment dans ton ombre, en un même moment,
Avec nos cris, nos pleurs et le sang de nos veines.
Éclair, rêve sinistre, éternité qui ment . . . . »[143].

Die Natur, in deren Bereich die Maya ihre trügerischen Schleier webt, verschließt sich in stolzer Eigengröße dem Leid des Lebenden, das sie in grotesker Ueppigkeit hervorbringt.

« La nature se rit des souffrances humaines
Ne contemplons jamais que sa propre grandeur,
Elle dispense à tous ses forces souveraines
Et garde pour sa part le calme et la splendeur »[144].

In grausamem, ungestilltem Drang wirft das dämonische Lebensprinzip die Individuen auf den Schauplatz des Lebens. Raubvögeln gleich[145] stürzen die Leidenschaften, Begierden, Sehnsüchte auf das wehrlose Individuum ein, durchtoben und durchwühlen es in sinnlosem Schmerz. Der Gesamtinhalt jeglichen Lebens ist wesentlich Leiden. Fluch der wilden, zerfleischenden Gewalt jenes Prinzips, das sich Leben nennt!

« Dieu triste, Dieu jaloux qui dérobe ta face,
Dieu qui mentais, disant que ton oeuvre était bon,
Mon souffle, o Pétrisseur de l'antique limon.
Un jour redressera ta victime vivace.
Tu lui diras: Adore! Elle répondra: NON! »[146]

Vigny tritt mit stoischer Gelassenheit, aber innerer Bitterkeit dem Tod entgegen. Leconte de Lisle betrachtet das Leben des Individuums an sich als das große Uebel, den Tod als befreiendes, erlösendes Geschehen. Die große Leere, das Nichts hinter der

[143] Leconte de Lisle: »Poèmes Tragiques: La Maya«, S. 169.
[144] Leconte de Lisle: »Poèmes Barbares: La Fontaine aux Lianes«, S. 171.
[145] Leconte de Lisle: »Poèmes Antiques: Les Oiseaux de proie«, S. 274.
[146] Leconte de Lisle: »Poèmes Barbares: Quain.«

sichtbaren Welt, erscheint ihm wie ein ruhig ausgebreitetes Meer, über dem ewige Heiterkeit lächelt. Tiefe Sehnsucht nach Auslöschen, Vernichtung seines Wesens beseelt ihn.

« Reprends-nous, o Nature, entre tes bras sacrés!
Mais si rien ne répond dans l'immense étendue,
Que le stérile écho de l'éternel désir
Adieu, déserts, où l'âme ouvre une aile éperdue!
Adieu, songe sublime, impossible à saisir!
Et toi, divine Mort, où tout rentre et s'efface
Accueille tes enfants, dans ton étoile;
Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace,
Et rends-nous le repos que la vie a troublé! »[147]

Das zur gewaltigen Größe angewachsene, romantische Ich, das eben deshalb sein Bild im ewigen Kosmos gespiegelt sieht, schrumpft bei Leconte de Lisle zur gänzlichen Bedeutungslosigkeit zusammen. Flaubert schreibt an Louise Colet: « Ne pouvant s'épancher, l'âme se concentrera. Le temps n'est pas loin où vont revenir les langueurs universelles, la croyance à la fin du monde, l'attente du Messie! » Leconte de Lisles Erlöser ist der vom Leid des Lebens befreiende Ritter Tod.

Leconte de Lisles Einstellung zu nichtmenschlichen Lebewesen bewegt sich im Rahmen seines Lebensgefühls. Die Neigung zur Verachtung, ja zur gänzlichen Verneinung der Individualität, des Subjektiven, eröffnet ihm die Hellsicht für das Eigenwesen der Objekte. Eindämmung des Ich, Hingabe an den Makrokosmos! Lamartine gießt über alle Lebewesen den Gehalt seiner subjektiven Seelenstimmung aus. Das körperliche Eigenwesen von Tieren und Pflanzen verfließt in unbestimmte Formen.

Michelet bemüht sich, in feiner Beobachtung einzelne Lebewesen in ihrer körperlichen Sonderart zu zeichnen. Seine überquellende Subjektivität aber begabt alles Lebende mit seiner menschlich-ewigkeitsdürstenden Seele. Leconte de Lisle empfindet sein Wesen als Leib-Seele-Einheit. Körper und Seele sind zu einem unzertrennlichen Ganzen vereint. Mit dem Dahinsterben des Körpers zerstiebt auch die Seele ins Nichts. In seiner seelischen und körperlichen Vergänglichkeit fühlt sich Leconte de Lisle den nichtmenschlichen Lebewesen nahe. Als echter Parnassien umpanzert er sein eigenes Herz, um möglichst wahr und objektiv das Wirkliche, Besondere, Eigene zu erfassen. Er schildert einzelne Tiere in der Charakteristik ihres körperlichen Seins, versenkt sich liebevoll in ihre Eigenseele. Es treten bei ihm Ochsen,

[147] Leconte de Lisle: »Poèmes Antiques: Dies Jrae«, S. 309.

heulende Hunde, Elefanten auf. Alle diese Formen des Seins sind mit dem Dichter befreundet. Wir empfinden, daß sie teilhaben an seinem Leben, weil er ihr Leben begreift. Die »große« Seele, die die Romantiker in der All-Natur liebten, findet Leconte de Lisle wieder und legt sie in diese bescheidenen Geschöpfe, die eher als wir die wahren Söhne der Erde sind. Die Hunde, die am Strand heulen, erzittern ähnlich wie die Menschen.

« Quelle angoisse inconnue au bord des noires ondes
Faisait pleurer une âme en vos formes immondes »[148].

Leconte de Lisle hat immer danach gestrebt, die Seele seiner Brüder inmitten des »long rugissement de la vie éternelle« zu erfassen. Der alte Löwe stirbt in seinem Eisenkäfig, »und der Tod trägt seine umherirrende Seele davon«.

« L'horrible sort, enfin, ne devait plus changer,
Il cessa brusquement de boire et de manger;
Et la mort emporta son âme vagabonde »[149].

Das Gedicht von den Elefanten, die langsam und majestätisch durch die Wüste stapfen, ist voller Erlebniskraft. Hinter den massigen Leibern dieser Pilger, die unbeirrt ihrem Patriarchen folgen, ahnt der Dichter ihre Seelen. Er weiß, wohin sie eilen, diese gewaltigen Wanderer; er kennt ihre Träume; er errät die Bilder, die vor ihren Augen schweben; er weiß, daß im eingeschlummerten Haupte des alten Führers ein wachsames Licht des Geistes flackert, das die Genossen sicher führt und leitet[150]. Prächtig steigt vor unseren Augen das Bild einer Büffelherde auf, die das am Boden rankende Küstengras abweidet. Die mächtigen Leiber der Tiere, ihre gewaltigen Hörner, ihre blutdurchsetzten Augen, die Gedrungenheit ihres Rückens entspricht der Dumpfheit ihrer Seele. Und doch vermag der alte Büffel die Stunde der Heimkehr zu erkennen.

« Le chef d'argent aux deux coins de la bouche,
Tend son mufle camus, et beugle sur les flots »[151].

Ein gemeinsames Los teilt der Mensch mit dem Tier. Das ganz grausame, unerbittliche Lebensgesetz des Kampfes, das böse Prinzip, lastet auf jedem einzelnen Lebewesen. In »La Chasse de l'Aigle« zieht ein Adler hungrig seine Kreise. Nach langem Bemühen erspäht er ein Pferd der Steppe, stürzt sich mit naturhafter Mordlust auf dasselbe, schlägt ihm seine Krallen tief in

[148] Leconte de Lisle: »Poèmes Barbares: Les Hurleurs«, S. 173.
[149] Leconte de Lisle: »Poèmes Barbares: La mort d'un lion«, S. 226.
[150] Leconte de Lisle: »Poèmes Barbares: Les Éléphants«, S. 182.
[151] Leconte de Lisle: »Poèmes Barbares: Les Taureaux«, S. 214.

den Hals, taucht seinen krummen Schnabel in die bluttriefenden Augen des Opfers. Ein furchtbarer, qualvoller Kampf findet statt. Endlich erliegt das Pferd dem Henker der Lüfte, sinkt blutüberströmt nieder in stöhnendem Todesröcheln. Der Mörder befriedigt mit einem Fetzen Fleisch die gierigen Mägen seiner Jungen:

« Puis, rompu de l'effort en vain multiplié,
L'écume aux dents, triant sa langue blême et rêche,
Par la steppe natale il tombe foudroyé.
Là ses os blanchiront au soleil qui les sèche;
Et le sombre Chasseur des plaines, l'aigle noir
Retourne au nid avec un lambeau de chair fraîche.
« Les petits affamés seront repus ce soir »[152].

Bei Leconte de Lisle ist ein Eigenstreben des Individuums, ein Wirken nach außen völlig erlahmt. Der Lichtpunkt des Ewigen, nach dem romantische Geister hindrängten, erlischt in der Nacht des Lebens. Das subjektive Fühlen und Empfinden in seiner Brust verschließend, erlebt er im Kosmos nicht mehr sich, sondern alle möglichen Formen des Lebens. Er trägt daher nicht nur sein Leiden, sondern das der ganzen lebenden Welt. Auf die gänzliche Passivität der Persönlichkeit stürmt die aktive Macht des Lebens ein und drückt sie nieder. Seine Erlösung heischende Seele ersehnt sich die völlige Vernichtung der Individualität. Das Zurückdrängen des egozentrischen Weltgefühls schärft das Auge für die einzelnen Objekte. Der Einfluß der Naturwissenschaften, die in einer Epoche der Objektivität, der Passivität des Individuums, fruchtbaren Boden für ihr Gedeihen finden, macht sich bei Leconte de Lisle bemerkbar[153]. Erst in den Werken Leconte de Lisles tauchen Tiere in großer Zahl auf. Er sieht in ihren Leibern ihre dem Körper adäquate Seele wohnen. In ihrem vergänglichen physischen und seelischen Wesen hält er sich ihnen bei aller menschlichen Intelligenz verwandt. Mit Vorliebe malt er blutig-schaurige Naturszenen, in denen Tiere, selbst Opfer des gierigen, zerfleischenden Lebenswillens, sich gegenseitig morden. Der menschliche, unersättliche Lebenstrieb sowie das grausige Toben der Natur entstammen einer gemeinsamen Quelle des Bösen: dem Urgrund des Seins.

[152] Leconte de Lisle: »Poèmes Tragiques: La Chasse de l'Aigle«, S. 54.

[153] Von einer eigentlichen Abhängigkeit der Dichtung Leconte de Lisles von rein wissenschaftlichen Zielen kann jedoch keine Rede sein. Nur die geistige Haltung des Dichters den äußeren Dingen gegenüber entspricht strenger Wissenschaftlichkeit. « La science est le moyen dont le but est l'art » (discours de réception à l'Académie).

Alfred de Vigny.

Der Dichter gehört mit verspätet romantischen Neigungen einer Uebergangstufe an. Der vom romantischen Dichter absorbierte Makrokosmos löst sich in seiner Ewigkeit vom endlichen Mikrokosmos los. Ein unüberwindlicher Abgrund tut sich auf zwischen der kosmischen Welt und dem elenden Vergänglichkeitsgefühl des Einzelwesens.

« Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
A côté des fourmis les populations.
Je ne distingue pas leur terreur de leur cendre,
J'ignore en les portant les noms des nations.
On me dit une mère, et je suis une tombe.
Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe »[154].

Der Tod des Individuums ist nicht mehr Atempause des Lebens, sondern endgültige Vernichtung. Wenn schon Sénancour die Illusion ahnt, der der Mensch zum Opfer fällt, wenn er menschliche Gefühle und Empfindungen in der Natur zu verspüren glaubt und sagt: « La nature sentie n'est que dans les rapports et L'éloquence des choses n'est rien que L'éloquence de l'homme »[155], so erlebt Vigny in bitterem Schmerze nicht bloß Indifferenz, sondern bösen Willen hinter den Erscheinungsformen des Lebens. Geiles Werben und grausames Töten ist das große göttliche Prinzip des Universums. Ein dunkler Pessimismus brütet in seiner Seele. Kein Rettungsanker ragt aus dem wallenden Strudel des Lebens, an dem sich das dem Tode geweihte Individuum anklammern könnte. Und hinter der Flucht der Erscheinungen ein böser Kobold, der höhnt! Das tiefe Seelenleid, das Vigny bedrückt, fließt nicht unmittelbar aus dem Bronnen seines verwundeten Herzens. Allzu nichtig sind persönliche Gefühle und Empfindungen! So verstummt auch die süße, schwermütige Klage inmitten des Lärmes, der das Leben umtost. Émile Faguet sagt: « Pur nihiliste comme Léopardi, plus intimement blessé que Léopardi lui-même; car Léopardi, quoiqu'on en ait pu dire très ingénieusement, semble bien avoir dans l'infirmité de sa complexion et les misères de sa vie des raisons réelles de tristesse, ce qui mêle encore au deuil une douceur, celle de se plaindre. La vraic misère morale (quand elle est sincère), est celle qui n'a pas de raison d'être, qui est parce qu'elle est née avec nous, maladie de l'âme incurable précisement, parce qu'elle est sans cause ex-

[154] Alfred de Vigny: »Les Destinées: La Maison du Berger«, S. 42.
[155] Sénancour: »Obermann.«

térieure, et en a en elle-même son poison »[156]. Bittere Resignation ist auf Vignys Stirn gebrannt. Dem Individuum sind vom Schicksal enge Grenzen der Wirksamkeit gezogen. Das amoralische Nicht-Ich flutet auf den Einzelnen ein, nagt am Lebensmark und verschlingt ihn. Der Mensch vermag nichts als «tresser sa paille», er ist machtlos in seiner Auflehnung gegen die Gewalt des Universums. Die glühende Sonne menschlicher Freiheit erschlafft den Höhenflug romantischen Lebensschwunges und lautlos versinkt das Individuum in die unendliche Weite des Kosmos.

Ein Ideal gänzlicher Fügung in das Schicksal des Bösen, das in der Natur waltet, sieht Vigny in den Tieren. Sie lehren uns die Tugend des Verzichts, des Sterbens, das sie ohne Klage hinnehmen.

Die eigentliche Tierdarstellung, in welcher Vignys Lebensgesinnung sich bildhaft verkörpert, befindet sich in dem Gedicht: »La mort du Loup«. Der Dichter ist auf der Jagd, von Freunden begleitet. Auf der Heide verfolgen sie die Spur herumstreunender Luchse. Kein Leben regt sich weder im Wald, noch auf der Ebene.

« Et les chênes d'en bas, contre les rocs penchés,
Sur leurs coudes semblaient endormis et couchés »[157].

Da entdeckt ein Jägersmann plötzlich die Fährte zweier erwachsener und zweier junger Luchse[158].

Mit Messern und Gewehren ausgerüstet gehen die Jäger zum Angriff vor. Da leuchten in nächster Nähe zwei blitzende Augen auf und schon erblickt der Dichter vier Tiergestalten, die bei bleichem Mondschein tanzen. Sie gleichen in ihrer Freude am lustigen Spiel ausgelassenen Schulkindern.

« Et je vois au-delà quatre formes légères
Qui dansaient sous la lune au milieu des bruyères,
Comme font, chaque jour, à grand bruit sous nos yeux,
Quand le maître revient, les lévriers joyeux »[159].

Sie ähneln sich und ihr liebliches Spiel paßt ganz zu ihrem Wesen. Die Jungen vergnügen sich lautlos, in dem Bewußtsein, daß unweit von ihnen ihr Feind lauert, der Mensch. Jetzt hält der Luchs inne, stützt sich gegen einen Baum, während sich die Luchsin niederkauert. Dann eilt der Luchs herbei und gibt zu er-

[156] Émile Faguet, S. 130.
[157] Alfred de Vigny: »La mort du Loup«, S. 97.
[158] Der »Loup-cervier« ist eher Luchs als Wolf.
[159] Alfred de Vigny: »La mort du Loup«, S. 98.

kennen, daß sich keine Möglichkeit zum Entrinnen mehr bietet. Er packt in mutiger, wenn auch hoffnungsloser Selbstverteidigung den angreifenden Hund bei der keuchenden Kehle; trotz der Kugeln, die ihm den Leib durchbohren, und der spitzen Messer, welche seinen Bauch durchwühlen, ruht er nicht, bis der von ihm gewürgte Hund tot zu Füßen sinkt. Dann verläßt er ihn und betrachtet mit ergebnisvollem Blick das Tun seiner Peiniger. Die Messer halten ihn am Rasen fest, Blut quillt aus allen Poren seines Leibes. Geduldig beobachtet er die letzten Begebenheiten seines Daseins. Dann schließt er die großen Augen und stirbt ohne Klageton, ohne Ausbruch von Wut und Zorn.

« Les couteaux lui restaient au flanc jusqu'à la garde,
Le clouaient au gazon tout baigné dans son sang;
Nos fusils l'entouraient en sinistre croissant.
Il nous regarde encore, ensuite il se recouche,
Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche,
Et, sans daigner savoir comment il a péri,
Refermant ses grands yeux, meurt sons jeter un cri »[160].

Die Jagdgefährten des Dichters bringen es nicht über sich, auch noch die Luchsin mit ihren zwei Jungen zu verfolgen. Die Tiere haben wohl auf die Rückkehr ihres Familienvaters gewartet. Ohne die Jungen wäre die Tiermutter ihrem Ehepartner zweifellos zu Hilfe geeilt. Aber ihre Pflicht ist es, die Jungen vor dem Verderben zu retten, es ihnen beizubringen, Hunger zu leiden und sich niemals mit dem Menschen einzulassen.

« Mais son devoir était de les sauver, afin
De pouvoir leur apprendre à bien souffrir la faim,
A ne jamais entrer dans le pacte des villes
Que l'homme a fait avec les animaux serviles
Qui chassent devant lui, pour avoir le coucher,
Les premiers possesseurs du bois et du rocher »[161].

In »La mort du Loup« haben wir eine allegorische Tierdarstellung mit stark vergleichsartigem Einschlag vor uns. Die Luchsfamilie scheint lebenswahr wiedergegeben, doch liegen den Tieren etwas vermenschlichte Bewußtseinsformen zu Grunde. Sie sind gleichsam die Verkörperung Vignyscher Idealgestalten. Statt in der Allegorie seine Gedanken konkret dargestellt zu erschöpfen, kehrt Vigny zum unmittelbaren Ausdruck philosophischer Vorstellungen zurück. Der Vergleich des Dichters zwischen uns

[160] Alfred de Vigny: »La mort du Loup«, S. 99.
[161] Alfred de Vigny: »La mort du Loup«, S. 100.

Menschen und diesen erhabenen Tieren fällt zu Gunsten der letzteren aus.

« Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes!
Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
C'est vous qui le savez, sublimes animaux! »[162]

Das eigentlich ersehnenswerte Gut menschlichen Lebens ist für Vigny das Schweigen. Das stolze, geduldige Ausharren vor den üblen Mächten dieser Welt ohne Seufzer, Klage, Tränen oder Gebet.

Die stoische Entschlossenheit glaubt aber Vigny aus dem Blick des sterbenden Tieres zu erkennen. Er liest aus ihm die Aufforderung, mutig zu leiden und zu sterben.

« Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de stoïque fierté
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
Gémir, pleurer, prier, est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler,
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler »[163].

Vignys Tiergedicht »La mort du Loup« vermittelt dem Kunstbeschauer eher ein intellektuell geistiges als ein rein gefühlsbetontes Erlebnis.

[162] Alfred de Vigny: »La mort du Loup«, S. 100.
[163] Alfred de Vigny: »La mort du Loup«, S. 101.

Gustave Flaubert

Den entscheidenden Schritt zur Verwirklichung realistischen Kunstideals tat Gustave Flaubert. Die Voraussetzung dazu liegt in seinem Lebensgefühl.

Wie das Meer mit mystischem, lähmendem Fatalismus seine Wogen an die Küste heranwälzt, sie erbarmungslos zerschellt, eine nach der anderen, endlos, sinnlos, öde und irr, so wird bei Flaubert jedes Lebewesen willenlos an den Strand des Lebens geworfen, dem blinden Moloch des abstrakten Weltprinzips geopfert, der Willkür ausgeliefert. Kein kraftvolles Stemmen des Einzelnen gegen den übermächtigen Makrokosmos verhilft zur Freiheit menschlicher Selbstbestimmung. Die unüberwindliche, kosmische Gewalt hält mit eisernen Griffen den Menschen und die außermenschlichen Lebewesen umschlungen. Aus dem Chaos dynamischen Wirbels stöhnt Flaubert auf in müdem, passiven, deterministischen Lebensgefühl, seine Seele durchwühlt von den Schmerzen, die das göttliche, das lebenzeugende Etwas in das menschliche Wesen brennt. Schöpfer und das geschaffene Werk, die Welt, bestehen nicht vor dem verzweifelten Fluch seiner Kritik.

Macion in »Tentation de St. Antoine« sagt: « Certainement, le Créatur n'est pas le vrai Dieu », und Valentin antwortet: « Le monde est l'oeuvre d'un Dieu en délire »[164]. Das menschliche Individuum in seiner körperlich-seelischen Endlichkeit, in seiner absoluten Unfreiheit und Abhängigkeit von den Gewalten der Natur, nähert sich dem Tier. Wie sollte auch das schwach entzündete Flämmchen der menschlichen Vernunft, der so fehlerhafte, unsichere, dem Willen gehorchende Gedanke den hochmütigen Glauben nähren können, daß das Wesen des Menschen im Gegensatz zu Pflanzen und Tieren unmittelbar göttlicher Geistigkeit entstamme? Mensch, Tier und Pflanze entsteigen nicht bloß dem gleichen Lebensquell, sie durchwandern in drehendem Tanze eine ewig gleiche Metamorphose. « Tout ce qui est engendré périra, tout ce qui est mort doit revivre; les êtres actuellement disparus séjourneront dans des matrices non encore formées, et reviendront sur la terre pour servir avec douleur d'autres créatures »[165]. In herrlichen Lobeshymnen preist Michelet das fröhliche Erwachen des Individuums aus dem kurzen Schlaf des Todes. Flaubert, des ewigen Lebens müde, begehrt in welkem Sehnen den tiefen, absoluten Schlummer im Nichts: « Mais comme j'ai

[164] Gustave Flaubert: »Tentation de St. Antoine«, S. 55, 56.
[165] Gustave Flaubert: »Tentation de St. Antoine«, S. 85.

roulé dans une multitude infinie d'existences, sous des enveloppes de dieu, d'hommes et d'animaux, je renonce au voyage, je ne veux plus de cette fatigue! J'abandonne la sale auberge de mon corps, maçonnée de chair, rougie de sang, couverts d'une peau hideuse, pleine d'immondices; — et pour ma récompense, je vais enfin dormir au plus profond de l'absolu, dans l'Anéantissement »[166].

Als dem Menschen wesensverwandte Gestalten tummeln sich die Tiere vor dem eindringlich beobachtenden Auge Flauberts. Alles Lebende nimmt als Aeußerung und Ausdruck der gleichen »Éternité du Principe«[167] Gestalt an. « Je suis le frère en Dieu de tout ce qui vit, de la girafe et du crocodile comme de l'homme, et le concitoyen de tout ce qui habite le grand hôtel garni de l'univers »[168].

In dieser inneren Nähe glaubt Flaubert für das Wesen der Pflanzen und Tiere Zuneigung und zärtliche Liebe zu verspüren. « Je regarde quelque fois les animaux et même les arbres avec une tendresse qui va jusqu'à la sympathie; j'éprouve presque des sensations voluptieuses rien qu'à voir, mais quand je vois bien .... j'attire les fous et les animaux, est-ce parce qu'ils devinent que je les comprends, parce qu'ils sentent que j'entre dans leur monde?.. . . Je t'ai bien regretté, j'aurais voulu que tu fusses avec moi ou bien j'aurais voulu être dans l'âme de ces grands pins qui se tenaient tout suspendus et couverts de neige au bord des abîmes — je cherchais mon niveau »[169]. Leises Mitgefühl für das Leiden der Menschen und Tiere erzittert in seiner Seele. « Les oiseaux en cages me font tout autant de pitié que les peuples en esclavage »[170]. Flauberts Sympathie für außermenschliche Lebewesen entstammt weniger einem warmfühlenden, wohlwollenden, glühenden Herzen als der Sehnsucht, sein Ich-Bewußtsein zu erlöschen, zu ertöten.

Michelet erbebt in andächtigem Erschauern vor dem Schwellen und Singen, Blühen und Weben des Lebens. Er lauscht hinein in das geheimnisvolle Raunen der Natur, um sie in freudiger Bejahung als Ganzes zu erleben. Flaubert durchstöbert die verborgenen Winkel der Natur und möchte sich in den mannigfaltigsten Formen des Lebens verlieren, vergessen. Er legt dem verzückten heiligen Antonius folgende Worte in den Mund: « O

[166] Gustave Flaubert: »Tentation de St. Antoine«, S. 85.
[167] Gustave Flaubert: »Corresp«, I. T., S. 137.
[168] Gustave Flaubert: »Corresp«, I. T., S. 137.
[169] Gustave Flaubert: »Corresp«, I. T., S. 89.
[170] Gustave Flaubert: »Corresp«, I. T., S. 144.

bonheur! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer. Le sang de mes veines bat si fort qu'il va les rompre. J'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sous toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière — être la matière »[171].

Daraus erklärt sich auch Flauberts Kunstforderung. In seinem Leiden am lebensstarken principio individuationis flüchtet er sich hinein in das Reich reiner, unpersönlicher Kunst. Ein Ziel winkt ihm hier verführerisch lockend. Sein Ich möchte er in das gewählte Objekt seiner vorsätzlichen, reflexiven Kunst versenken, in ihm jede Subjektivität ertränkend, das körperliche Eigenwesen, »das Ding an sich«, künstlerisch produzieren, verklären. Das fühlende Ich solle sich ertöten, keine seelische Beziehung des Künstlers, keine innere Anteilnahme mehr am Kunstgegenstand solle bestehen. So prangt an der Pforte Flaubertschen Künstlertums in goldenen Lettern das einzig große Kunstdogma: Unpersönlichkeit! Das Kunstwerk darf nicht die subjektiven Empfindungen des Künstlers bloßlegen; das künstlerische Gewissen verlangt, daß alles Persönliche hinter der objektiven Form verborgen bleibe. Flaubert findet viel Gefallen an den Fabeln Lafontaines, der seine Empfindungen, seine Lebenserfahrung, seine Raison, in objektiver Form zur Darstellung bringt. Er bemängelt daran aber, daß zu viel Eigenes, Menschliches, aus den Tiergestalten hervorlugt. Er sagt von der Fabel der »Zwei Tauben«: « Il faut faire s'aimer les arbres et tressaillir les granits; on peut mettre un immense amour dans l'histoire d'un brin d'herbe; la fable des deux pigeons m'a toujours plus ému que tout Lamartine et ce n'est pas le sujet; mais si La Fontaine avait dépensé d'abord sa faculté aimante dans l'exposition de ses sentiments personnels, lui en serait-il resté suffisamment pour peindre l'amitié de deux oiseaux? Prenons garde de dépenser en petite monnaie nos pièces d'or »[172].

Die Wiedergabe der Wirklichkeit ist bei Flaubert nicht ein sklavisches Nachzeichnen des Realen, sondern mehr ein intuitives Erfassen des körperlichen Wesens. Um dieses Ziel zu erreichen, läßt er seine Kunstobjekte solange auf sich wirken, bis er im Gegenstand denkt und fühlt. Er schreibt in einem Brief: « Depuis

[171] Gustave Flaubert: »La Tentation de St. Antoine«, S. 200.
[174] Gustave Flaubert: »Corresp.«. II. T., S. 396.

un mois j'ai sur ma table un perroquet empaillé enfin de »Peindre« d'après la nature. Sa présence commence à me fatiguer. N'importe! Je le garde enfin de m'envahir l'âme de perroquet »[173].

Diese Worte über die Flaubertsche Kunstbetrachtung wurden vorausgeschickt, um seine seltene und eigenartige Tierdarstellung begreiflich zu machen. In den Dunstkreis menschlicher Bestialität im Söldnerkampf um Karthago malt uns Flaubert in satten, üppigen, bluttriefenden Farben eine eklige Szene teuflischer Tierquälerei. Wie das Söldnerheer aufgelöst, durch die nordafrikanische Campagna stampft, wird es plötzlich von einem seltsamen Anblick festgehalten. In langer Reihe richten sich nackte Kreuze gegen den Himmel empor, wankend vor der blutigen Last lebend gekreuzigter Löwen. Welch grausiges Schauspiel! Die einen von dieser fürchterlichen Marter erlöst, lassen ihr Skelett in der brütenden Sonne Afrikas bleichen; die anderen, halb angefressen, winden noch in qualvollem Schmerz ihren zerschundenen Leib, in krampfhaften Zuckungen dahinsterbend; über ihren Häuptern tanzen Scharen von Raben, entsetzliche Boten ihres Schicksals. In tierischer Grausamkeit umringt die Meute der rohen Soldateska einen Folterpfahl, verhöhnt in sadistischer Freude das stöhnende, sterbende Tier, wirft ihm Steine in die Augen, um lästige Fliegen zu vertreiben. . . . « Puis tout à coup, parut une longue file de croix supportant des lions. Les uns étaient morts depuis si longtemps qu'il ne restait plus contre le bois que les débris de leurs squelettes; d'autres à moitié rongés tordaient la gueule en faisant une horrible grimace; il y en avait d'énormes; l'arbre de la croix pliait sous eux, et ils se balançaient au vent, tandis que sur leur tête des bandes de corbeaux tournoyaient dans l'air, sans jamais s'arrêter . . . . .» « Les soldats se divertirent autour; ils l'appelaient consul et citoyen de Rome et lui jetèrent des cailloux dans les yeux pour faire envoler les moucherons »[174].

Wie einst jene Löwen von menschlicher Mordlust gefoltert dahinsiechten, so stöhnen jetzt die gefangenen aufrührerischen Söldner dem furchtbaren Kreuzestode entgegen. Auf dem harten Gebälk des Todes gespannt, schmachten sie hilflos, mit furchtbar zerwühltem Leibe, umflüstert, umwogt, umrauscht, umtobt von dem gemeinen Lärm der siegenden Karthager. Zu der Qual der Schmerzen gesellt sich jenes entsetzliche Omen ihres leidvollen Endes. Schwarze Geierflügel umschweben die mit dem Tode kämpfenden Menschen. Ungeduldig ob ihres langsamen Sterbens,

[173] Gustave Flaubert: »Corresp.«. II. T., S. 396.
[174] Gustave Flaubert: »Salammbô«, II. T., S. 34.

gierig auf die lockende Speise ihrer Leichen, flattern sie nah an sie heran, berühren ihre zuckenden Leiber, erstarrendes Entsetzen durchrieselt sie alle. « Au milieu de leur défaillance, quelquefois ils tressaillaient à un frôlement de plumes, qui leur passait contre la bouche. De grandes ailes balançaient des ombres autour d'eux, des croassements claquaient dans l'air »[175]. Da plötzlich blitzt im brechenden Auge des Rebellenführers Spendius, dessen Kreuz über alle emporragt, das schaurige Bild jener sterbenden Löwen auf. Wie eine innere Erhellung, eine tiefgründige Offenbarung erlebt er den wahren Zusammenhang zwischen seinem Schicksal und dem der zu Tode gemarterten Löwen. « Alors il tourna son visage vers Antharite et lui dit lentement, avec un indéfinissable sourire: « Te rapelles-tu les lions sur la route de Sicca? » « C'étaient nos frères! » répondit le Gaulois, en expirant »[176].

In unausrottbarer Wahnidee straften die Karthager jene unschuldigen Tiere, die dem Lebenstrieb zwangsläufig gehorchten, gleichsam als freie, bewußte Verbrecher mit dem Tode. Sind nicht die karthagischen Söldner, die wie die Löwen das nämliche, schreckliche Ende nehmen müssen, von der gleichen Lebensnotwendigkeit getrieben, sich im Hunger gegen den geizigen Brotgeber aufzulehnen? Das Bild von den Löwen und die Hinrichtungsszene der gefangenen Söldner weitet sich zu dem allumfassenden Symbol menschlicher und tierischer Existenz. Die Tiere sind wahrhaftig unsere Mitbrüder. Alle Lebewesen entsteigen in voller Unfreiheit dem Schoße der Erde, getrieben von der unüberwindlichen Macht des Lebens. Mensch und Tier tragen gemeinsam das schmerzvolle Kreuz individuellen Seins. In harter Selbstenthaltung, die fast an herzlosen Sadismus gemahnt, zeigt Flaubert die Grausamkeit des menschlichen und tierischen Leidens auf. Keine Träne des Mitleids für die armen Geschöpfe schimmert in seinem beobachtenden Auge, keine innere Rührung durchweht seine Seele. Flaubert will nur das Seiende sehend machen, nicht aber eigene Gefühle und Regungen des Herzens wiedergeben. So wird das Leid der Tiere von Flaubert erkannt, analysiert, aber nicht mitempfunden. Ein fast grausamer Zynismus legt sich auf die Schilderung menschlicher und tierischer Schmerzen.

In »Un Coeur Simple« verbindet sich mit dem Schicksal der Félicité, jener schlichten, beschränkten, anspruchslosen und hingebungsvollen Seele das Dasein des Papageis Loulou. Zunächst

[175] Gustave Flaubert: »Salammbô«, II. T., S. 393.
[176] Gustave Flaubert: »Salammbô«, II. T., S. 393.

erfahren wir in einer realistisch genauen Beschreibung von der körperlichen Eigenart und der Lebensgewohnheit des Tieres. Das Gefieder Loulous ist grün, die Flügelspitzen prangen rosafarben, die Stirne trägt ein blaues und die Kehle ein goldgelbes Farbenspiel. Er nagt beständig an seinem Stock, reißt sich Federn aus, zerstreut seine Exkremente und verspritzt das Wasser aus seinem Badebecken. Die sich so einsam fühlende Félicité lehrt ihm den Gebrauch menschlicher Laute. Bald vermag er einige Redewendungen nachzusprechen. Hartnäckig weigert er sich zu plaudern, wenn man ihn ansieht. Familiengesellschaften sieht er nicht ungern. Wenn der Herr Apotheker Onfroy und der Hauptmann Mathieu Karten spielen, da klopft er mit den Flügeln an die Fensterscheiben und führt sich sonst so übel auf, daß man sich nicht mehr zu verständigen weiß. Herrn Bourais' Gesicht findet er komisch; denn sobald er ihn sieht, fängt er hellauf zu lachen an. Dieses boshafte Verspotten löst weitgehende Wirkungen auf die Menschen aus. Die Nachbarn treten ans Fenster und lachen ebenso, während Herr Bourais verbittert das Weite sucht. Den Blicken, die er verstohlen auf das Tier wirft, fehlt es an Zärtlichkeit oder scherzhafter Sympathie. Auch Erinnerungsvermögen und ein daraus entspringendes kleines Rachegefühl sind Loulou eigen. Eines Tages steckt das Tier seinen Kopf in den Korb eines Metzgerburschen und wird deshalb von ihm gemaßregelt. Loulou vergißt diese Kränkung nicht und versucht den Jungen bei jeder Gelegenheit durchs Hemd zu kneifen. Fabu, der Metzgerjunge, nimmt diesen Angriff jedoch nicht übel und verspürt eher Zuneigung zu Loulou; sie steigert sich so weit, daß er dem Papagei Fluchworte beibringt. Das Tier darf sich jetzt frei im ganzen Haus herumtreiben. Es steigt die Treppe hinunter, indem es auf die Stufen seinen krummen Schnabel stützt und abwechselnd das rechte und linke Bein hochhebt; mit Sorge freilich beobachtet Félicité die turnerischen Leistungen ihres Lieblings. Loulous Zungenkrankheit weckt Félicités innige Teilnahme und Hilfsbereitschaft. Sie erlöst ihn durch operativen Eingriff von solchen Schmerzen. Boshafte Neckereien, die ihm gespielt werden, erwidert er mit gar drolligen Einfällen. Einmal sucht er das Weite und erst nach langem angestrengten Suchen entdeckt Félicité ihren Pflegling fernab von ihrer Behausung. Und siehe! Loulou erkennt sie sofort und setzt sich auf ihre Schulter. Er nimmt wohl mit sichtbarer Befriedigung die Unruhe wahr, die seine Flucht verursacht. Das Verhältnis zwischen Félicité und Loulou wird immer inniger. Alterserscheinungen treiben das Mädchen in die Vereinsamung. Um so mehr erlebt Félicité Loulou als ihren

Sohn oder als ihren Geliebten. Er erwidert mit Freuden diese ihre Zuneigung, klettert an ihren Fingern herum, beißt schonend in ihre Lippen und hält sich an ihrem Halstuch fest. Wenn Gewitterstimmung herrscht und der Donner rollt, dann schreit er laut auf und erinnert sich vielleicht der Tropengüsse im heimatlichen Urwald. Das Rauschen des Wassers entzückt ihn; manchmal flattert er umher, ganz außer sich, wirft alles Hindernde um und gelangt durch das Fenster in den Garten; doch kehrt er bald umgestimmt wieder zurück. An einem traurigen Wintermorgen jedoch erlebt Félicité Furchtbares. Loulou liegt tot im Käfig. Félicité wandte alle Regungen ihres Herzens, ihr ganzes Sein, dem treuen Tiere zu; sie ist jetzt außerstande, sich in ihrem Denken und Fühlen von ihm zu lösen. Mit gleicher Zärtlichkeit verehrt und liebt sie von nun an das tote, ausgestopfte Tier. Und als sie auf dem Totenbett die letzten schweren Atemzüge tut, erblickt sie ihren innigstgeliebten Loulou als visionäre Erscheinung im Himmel, der sich öffnet. «. . . et, quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entr' ouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête»[177].

Flauberts Darstellung des Papageis ist rein zuschauend kontemplativ. Die geistige Distanz, die Flaubert für den Künstler fordert, bedingt die Zurückhaltung jeglicher Gemüts- oder Stimmungsäußerung von seiten des Künstlers. Die Erfassung des Tieres geschieht von außen her. Auf die nüchtern-realistische Beschreibung Loulous körperlicher Erscheinung folgt die Analyse seiner primitiven Seelenregungen mit Hilfe der Wiedergabe körperlicher Bewegungen und Reaktionen. Die künstlerische Wirkung, die sich darin auslöst, daß sie dem Kunstgenießer ein mehr gefühlsbetontes Erlebnis vermittelt, liegt weniger im Inhaltlichen als in der formalen Gestaltungskraft des Künstlers. Flaubert bewahrt dem beschriebenen Papagei gegenüber »Zuschauerhaltung« und erzeugt im Kunstgenießer trotzdem seelische Affektionen.

Dank seines künstlerischen Formwillens gelingt es, das Schicksal, das innere Werden und Sein seines menschlichen Helden in eine unlösliche Gemeinschaft mit dem dargestellten Tier zu bringen. Die wachen Verstandeskräfte des Dichters sehen gerade in der menschlichen Psyche dem Tier verwandte Wesenszüge. In seiner Dichtung gibt er gerade jenen menschlichen Gestalten den Vorrang, die in ihrer naturhaften, primitiven Seelenart sich stark dem Tierhaften angleichen. Die starke Betonung des Primi-

[177] Gustave Flaubert: »Trois Contes: Un Coeur Simple«, S. 43—64.

tiven im Menschen und die realistisch-naturwahre Darstellung des Tieres selbst ermöglichen in ihrer gegenseitigen Annäherung zweifellos künstlerisches Nacherleben.

In »La Légende de Saint Julien l'Hospitalier« werden Tiere gleichsam Anlaß und Triebkraft innerer menschlicher Entwicklung. Saint Julien beschreitet den Weg des Bösen, des Grausamen schon in seiner Knabenzeit; er beobachtet in der Schloßkapelle während der Messe ein Mäuslein, das aus einem Loch in der Wand schlüpft, auf die erste Stufe des Altars hüpft, sich bald nach rechts, bald nach links wendet, um wieder zu verschwinden. Der Gedanke, das Tier am nächsten Sonntag wieder zu sehen, stört ihn. Und siehe, jeden Sonntag kommt es, ganz seiner Erwartung gemäß. Der wiederholte Besuch des Mäusleins bringt den Knaben außer sich und er beschließt, es zu töten. Er streut Brosamen auf die Stufen des Altars und stellt sich vor das Mauseloch, einen Stock in der Hand. Nach langem Warten erscheint das Tierlein. Ein leichter Schlag und der kleine Mäusekörper rührt sich nicht mehr. Ein Blutstropfen befleckt den Boden. Saint Julien, der Knabe, wischt ihn ab und befördert den Tierleichnam ins Freie. Noch bedrückt ihn das jugendliche Gewissen des Tiermordes wegen; denn er erzählt niemandem von diesem Erlebnis[178].

Die seelische Verrohung des Jungen schreitet fort. Vögelein aller Art suchen im Garten eifrig nach Körnchen. Da handhabt Saint Julien ein hohles Schilfrohr so, daß die Tiere, angelockt, gezwungen werden, erschreckt auf seine Schultern zu flattern. Der Knabe lacht und ist über seine Bosheit gar sehr erfreut. «Toutes sortes d'oisillons picoraient les graines du jardin. Il imagina de mettre des pois dans un roseau creux. Quand il entendait gazouiller dans un arbre, il en approchait avec douceur, puis levait son tube, enflait ses joues; et les bestioles lui pleuvaient sur les épaules si abondamment qu'il ne pouvait s'empêcher de rire, heureux de sa malice »[179].

Eines Tages erblickt Julien auf dem Wall eine Taube; er betrachtet sie einige Zeit, ergreift einen Stein und bewirft das Tier damit. Die Taube fällt getroffen herab in den Burggraben. Mordlust faßt den Jungen. Rascher als ein junger Hund eilt Julien hinab und durchsucht die Stelle, wo sie zu liegen kommt. Die zuckende Taube flattert im Buschwerk hilflos mit gebrochenen Flügeln. Das zähe Leben des Tieres erregt den Knaben. Er packt es und würgt es zu Tode. Sein Todeszucken läßt ihm das Herz

[178] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 83.
[179] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 84.

höher schlagen; wilde Gier erfüllt ihn. Der Taube letzter Todeskrampf macht ihn fast vergehen vor Lust. « Et les convulsions de l'oiseau faisaient battre son coeur, l'emplissaient d'une volupté sauvage et tumultueuse. Au dernier roidissement, il se sentit défaillir . . . »[180].

Die Vorbereitung zur Jagd ist getroffen. Dem jungen Julien, der sich an den Gepflogenheiten des Ritters üben soll, wird eine vielköpfige Meute zur Verfügung gestellt. Flaubert zählt verschiedenrassige Hunde mit peinlicher Genauigkeit auf und beschreibt ihre körperliche Geschicklichkeit mit fast wissenschaftlicher Gründlichkeit[181].

Juliens Massenmord an Tieren wächst ins Ungeheuerliche. Er tötet Bären, erschlägt mit der Axt Stiere, ersticht Wildschweine, schlägt einem schlummernden Auerhahn die beiden Füße ab und läßt ihn elend verendend liegen. Julien wird zum wahllos Mordenden, dem das Töten zum lustbringenden Selbstzweck dient. « Il rentrait couvert de sang et de boue, avec des épines dans les cheveux et sentant l'odeur des bêtes farouches. Il devint comme elles . . . »[182].

Wieder gibt sich Julien dem mörderischen Jagdeifer hin; dieses Mal jedoch erscheinen bereits ahnungsvolle Vorzeichen. Zwei wilde Steinböcke stehen am Rande einer Schlucht. Da Julien keine Pfeile bei sich trägt, steigt er zu ihnen hinab und stößt einem der Tiere den Dolch in den Leib. Das zweite, erschreckt, eilt in wilder Flucht von dannen. Julien, der ihm nachjagen will, gleitet aus und stürzt über den Leichnam des einen. Auf die Ebene zurückgekehrt, schlägt er mit sicherer Hand niedrig fliegende Kraniche zu Boden. Auf einem See erblickt er einen schwarzschnauzigen Biber, den er mit einem Pfeil niederstreckt; nur schade, daß er das Fell nicht mitnehmen kann! Reh, Damhirsch, Dachs, Pfau, sie alle unterliegen seinem grausamen Morden. Da aber nahen sich ihm noch immer mehr Tiere aller Gattungen, umringen ihn in endloser Zahl, zitternd und mit einem Blick voller Sanftmut und flehentlicher Bitte. Im Sinnentaumel, von der Wollust des Tötens berauscht, ruft ihn kein Gedanke mehr zur Besinnung. « . . . (il) ne pensait à rien, n'avait souvenir de quoi que ce fût . . . »[183].

Eine außergewöhnliche Szene folgt nun. In einem Tal steht

---

[180] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 84.
[181] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 86.
[182] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 88, 89.
[183] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 90.

dicht zusammengedrängt eine große Zahl von Hirschen. Der Anblick der Tiere erfüllt Julien mit erstickender Lust. Er steigt vom Pferd, stülpt die Aermel auf und beginnt das Gemetzel. Die Bewegungen der Tiere vor Bestürzung, Angst und Verzweiflung, die körperlichen Qualen der zu Tode Getroffenen finden ihre dramatisch-künstlerische Wiedergabe[184].

Dem Leser vermittelt Flaubert in der Schilderung dieser grausigen Tierszene zweifellos starke innere Erlebnisse, obwohl der Dichter sich von der Aeußerung seiner persönlichen Gefühle vollständig fernhält. Seine Vorliebe, das tierhaft körperliche und seelische Leiden mit grellen Farben aus den Bewegungen der Physis heraus zu malen, erweckt in der empfindsam' menschlichen Seele Erbarmen und Mitleid für die so unschuldig gequälten und gemordeten Geschöpfe. Im Gegensatz dazu erzeugt die Betonung des Grausamen in Juliens Handlung Ekel und Abscheu vor solch menschlicher Entartung. Abgesehen von diesem gefühlsbetonten Erlebnismoment zielt der Dichter auf verschärfte intellektuelle Einsicht in die menschliche Natur. Er erkennt, daß nur die Ausschaltung des bewußtgewordenen Geistes und die hemmungslose Hingabe an die Triebkräfte menschlichen Wesens solch grausame Teufeleien hervorrufen. Erst aus dem Verhalten Juliens ist diese intellektuelle Erkenntnis des Dichters mittelbar zu entnehmen.

Julien lehnt sich nach diesem grausigen Tiergemetzel gegen einen Baum. Glückstrahlend betrachtet er noch die Ungeheuerlichkeit seines Tuns; doch begreift er in stiller Besinnung nicht mehr, wie er zu solchen Taten fähig gewesen sei. Es steht außer Zweifel, daß dieser Tierdarstellung im ganzen eine ethisch-sittliche Absicht zu Grunde liegt. Der Grausamkeit, die an Tieren begangen, entspringt die Lust, Menschen zu töten, Menschen zu morden. Julien liefert dazu das Beispiel: « Les bêtes manquant il aurait voulu massacrer des hommes »[185].

Die folgende Tierszene umschließt Erlebnisse, die in ihrer geheimnisvollen Art über Juliens natürliche Erfahrung hinausgreifen, Juliens Seelenleben stark beeindrucken. Jenseits des Tales, am Rande eines Waldes, stehen ein Hirsch, eine Hirschkuh mit ihrem Kälbchen. Welch friedvolles Bild! Der schwarzfarbige Hirsch ist von großer Gestalt und trägt ein Geweih von sechzehn Enden; die Kuh grast den Rasen ab und das gefleckte

[184] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 91, 92.
[185] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 109.

Junge saugt am Euter der Mutter. Juliens Mordtrieb erwacht von neuem. Ein Pfeil streckt das Hirschkälblein tot zu Boden. Die Mutter wirft einen Blick gegen den Himmel und läßt eine tiefe, herzzerreißende, ja menschlich klingende Stimme erschallen. Aeußerst erregt, tötet Julien auch sie. Der Hirsch jedoch, der dem Hinschlachten seiner Lieben beiwohnen muß, springt heftig auf. Der nachgeschickte Pfeil bleibt ihm an der Stirne stecken, löst jedoch nicht die gewohnte Wirkung aus. Voller Schrecken weicht Julien zurück, als das Tier angreifend näherkommt. Plötzlich bleibt es mit flammenden Augen stehen. Würdevoll und feierlich ist seine Haltung. Dann erhebt es seine Stimme und wiederholt die menschlichen Worte: »Verfluchter! Verfluchter! Verfluchter! Dein ungestümes, wildes Herz wird einstens deine eigenen Eltern morden!« Kaum ist die geheimnisvolle Voraussage verklungen, da beugt es seine Knie, schließt sanft die Augen und stirbt. Ueberraschung, Verwirrung und plötzliche Ermüdung durchzittern Juliens Körper. Ekel vor sich selbst und grenzenlose Traurigkeit überkommen ihn. Tränen der Reue, der Zerknirschtheit, der Sehnsucht nach edler Menschlichkeit, entströmen seinen Augen[186].

Flauberts künstlerische Darstellung der drei eben geschilderten Tiere erschöpft sich keineswegs in einer einmaligen Typisierung. Das rein Bildhaft-Realistische erhält sich in der Festhaltung der Tierfamilie als Ganzes. Die Hirschkuh gibt in ihrer Qual ob des Verlustes ihres Kälbleins leicht vermenschlichte Seelenäußerungen kund. Der Hirsch selbst offenbart tierische und menschliche Wesenszüge und wird schließlich Wortträger prophetischer Zukunftsdeutung. In ihm verkörpert sich gleichsam das Wesenhafte naturhafter Erscheinungsform, durchseelter Menschlichkeit und geheimnisvoll kosmisch-transzendenter Geistigkeit. Die rein gedankliche Auswertung dieser Tierdarstellung führt zu der Annahme, daß Flaubert indischem Lebensgefühl und der Ueberzeugung von Seelenwanderung und Wiedergeburt nahestand. — Die unter so eigenartigen Umständen ausgesprochene Weissagung kann in Julien nur eine vorübergehende Wirkung auslösen. Die Erfüllung seines Schicksals geht einen Schritt weiter. Eines nebeligen Sommermorgens sieht Julien am Spaliergitter des Hauses zwei weiße Flügel flattern; er schleudert sofort den Wurfspeer gegen den vermeintlichen Storch. Ein schmerzlicher Aufschrei ist hörbar. Es ist seine Mutter, die er trifft. « C'était sa mère dont le bonnet à longues

[186] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 92, 93.

barbes restait cloué contre le mur . . .»[187]. So führt denn Juliens wiedererwachter Mordtrieb an Tieren zunächst zur vermeintlichen Bewahrheitung der schicksalhaften Vorhersage. Sein wallendes Blut in den Adern gaukelt ihm das Bild eines Vogels vor, den zu töten er sofort bereit ist. Julien flieht. Die Wendung seines äußeren Lebens tritt ein, da von ihm irrtümlicherweise der Tod seiner Mutter angenommen wird.

Nach mancherlei Abenteuern wird Julien die Süßigkeit heimischer Geborgenheit zuteil. Die Frau, die er heiratet, stellt ihm ihr Stammschloß zur Verfügung. Das Gewissen, das ihn des Muttermordes bezichtigt, beruhigt sich. Bei aller behaglichen Lebensführung gewinnen die wilden Jagdtriebe wieder die Oberhand. Sinnend erinnert er sich der einstigen Jagdfreuden. « Vêtu de pourpre, il restait accoudé dans l'embrasure d'une fenêtre en se rappelant ses chasses d'autrefois; et il aurait voulu courir sur le désert après les gazelles et les autruches, être caché dans les bambous à l'affût des léopards, traverser des forêts pleines de rhinocéros, atteindre au sommet des monts les plus inaccessibles pour viser mieux les aigles, et sur les glaçons de la mer combattre les ours blancs »[188].

Schwere, aufregende Träume durchwühlen Julien. Er glaubt sich als Adam im Paradies unter all den friedlichen Tieren, die er mit List tötet. Im Schatten einer Hütte verborgen, schleudert er auf sie Wurfspeere mit unfehlbarer Sicherheit, unermüdlich, endlos. Dann erwacht er mit leidenschaftlichen und unruhigen Gefühlen im Herzen. « Car il lui semblait que du meurtre des animaux dépendait le sort de ses parents »[189].

Das Verhängnis tritt nun endlich an Julien heran. An einem Augustabend geht er gerade zu Bett, als er das Bellen eines Fuchses und leichte Schritte unter seinem Fenster vernimmt; dann sieht er in der Dunkelheit Tiererscheinungen vorüberhuschen. Die Versuchung nimmt mächtig Besitz von ihm. Seinen Köcher in der Hand, eilt er ins Freie, der Leidenschaft frönend[190]. Ein Wildschwein springt vorüber. Julien bedauert, daß es ihm an Zeit gebricht, es zu töten. Ein Wolf zieht vorbei; er bleibt stehen, wendet den Kopf Julien zu und beschleunigt die Flucht, als ihm Julien einen Pfeil nachschickt. So durchwandert der Jäger rastlos eine endlose Ebene und gelangt an die grausige Stätte des

[187] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 95.
[188] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 101.
[189] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 102.
[190] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 103.

Todes. Knochen liegen zerstreut umher, doch unbestimmt-seltsame Schatten bewegen sich in der Nähe der Gräber. Hyänen tauchen auf, bestürzt und keuchend. Sie kommen auf ihn zu, beschnuppern ihn, sperren die Mäuler auf und zeigen Zähne und Zahnfleisch. Julien zieht den Säbel aus der Scheide. Da stieben sie auf einmal in alle Richtungen auseinander und verlieren sich in der Ferne. Dann trifft er einen wütenden Stier, der mit dem Huf den Sandboden aufkratzt. Julien stößt mit der Lanze zu, doch sie prallt ab, als ob das Tier aus Bronze wäre. Ein Ahnen überkommt Julien. Er schließt die Augen und erwartet den Tod. Als er sie wieder öffnet, ist das Tier verschwunden. « Alors son âme s'affaissa de honte. Un pouvoir supérieur détruisait sa force. . . »[191]. In einem Wald wimmelt es von nächtlichem Leben. Ein Panther springt über Juliens Schulter, eine Schlange erhebt sich, tausend Augen leuchten im Dunklen; Wildkatzen, Eichhörnchen, Eulen, Papageien, Affen starren ihn an. Pfeile und Steine, die er gegen diese lebendigen Ziele wirft, versagen. Die bedrohliche Haltung der Tiere und das gänzliche Unvermögen Juliens, sich mit ihnen zu schlagen, erfüllen ihn mit Zorn und Wut. Alle Tiere, die bis jetzt Opfer seiner Mordlust gewesen sind, zeigen sich, umringen ihn. Voller Schrecken erblickt er sie, wie sie entweder wartend da sitzen oder sich in ihrer ganzen Größe aufrichten. Jedem Schritt, den er jetzt unter Aufbringung seiner letzten Willenskraft tut, folgen sie. « Les hyènes marchaient devant lui, le loup et le sanglier par derrière. Le taureau, à sa droite, balançant la tête; et à sa gauche, le serpent ondulait dans les herbes, tandis que la panthère, bombant son dos, avançait à pas de velours et à grandes enjambées. Il allait le plus lentement possible pour ne pas les irriter; et il voyait sortir de la profondeur des buissons des porcs-épics, des renards, des vipères, des chacals et des ours »[192].

Die bedrohliche Haltung der Tiere steigert sich zum Angriff. Da zischt die Schlange, die übelriechenden Tiere geifern. Das Wildschwein reibt sich mit den Heuern an Juliens Fersen; der Wolf berührt seine Handfläche mit den stacheligen Haaren der Schnauze; die Affen kneifen ihn und schneiden Gesichter dabei. Ein Bär reißt ihm den Hut vom Kopf und ein Panther, der im Maul einen Pfeil trägt, läßt ihn verächtlich fallen. Spott und Ironie liegt in allen ihren Bewegungen. Sie scheinen einen Plan der Rache ausgeheckt zu haben. Betäubendes Insektengeschwirr,

[191] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 106.
[192] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 108.

heftiger Flügelschlag der Vögel, erstickender Atem, treiben Julien in eine verzweiflungsvolle Stimmung. Er eilt dahin, einem Blinden gleich, bis der Hahn den Morgen ankündigt. An einem Feldrain steigen rote Rebhühner auf; er wirft seinen Mantel über sie; doch als er sie fassen will, findet er nur ein einziges, das tot ist, vor. Diese letzte Enttäuschung bringt ihn außer sich, mehr als alle anderen. Rachegefühle steigen in ihm auf. Zu Hause angelangt, geschieht Juliens furchtbares Verbrechen. Die Weissagung erfüllt sich: Julien wird zum Elternmörder[193]. Die vielen Tiere, die in dieser letzten Phase der Entwicklung Juliens auftreten, sind flüchtig und in ihrer körperlichen Erscheinung naturwahr gezeichnet. Doch schimmern aus ihren Bewegungen menschliche oder transzendente Intensionen. Angedeutete seelisch-geistige Bewegungen treten generell-kollektiv, nicht im Einzelwesen differenziert, in Erscheinung. So bekommt man den Eindruck, daß sie alle mehr nach einer Planung, gleichsam als Werkzeug eines höheren Geistes zu handeln haben. Ihr Auftreten steht ausschließlich in Beziehung mit dem fortschreitenden Ablauf Juliens inneren und äußeren Lebens. Ganz zu Anfang, als Juliens grausame Mordlust sich erst an einzelnen Tieren übt, erscheinen sie als im Wesentlichen passiv, als die hilflosen Opfer menschlicher Brutalität. In der zweiten Phase seelischer Entartung, in welcher Julien Tiere massenweise mordet, treten einzelne Naturgeschöpfe gelegentlich warnend auf. In der letzten Phase jedoch, am Vorabend Juliens größter Blutschuld, leisten die Tiere Widerstand, greifen aktiv ein und entwaffnen Julien kraft ihrer seelischen Ueberlegenheit. So bilden die sonst so unschuldig hingeschlachteten Tiere in ihrer Weigerung, weiterhin Opfertiere zu sein, die unmittelbare Ursache zu Juliens Elternmord. Gerade die Szene mit den roten Rebhühnern läßt die Vermutung zu, daß die Tiere in ihrem nicht artgemäßen Verhalten mehr die Schöpfung Juliens aufgeregter blutgieriger Phantasie wären, die er sich in traumwandlerisch-rauschartigem Zustande in die Wirklichkeit versetzt wähnt. Es ließe sich jedoch auch vermuten, daß der Dichter in ihnen die Geistergestalten oder die Wiederverkörperungen der von Julien früher gemordeten Tiere annimmt. Indischer Glaube an die Einheit alles Lebenden und an die innige Verbundenheit zwischen dem einst Gewesenen und dem jetzt Seienden dürfte sicher in Flauberts Tierdarstellung mitgewirkt haben. Mitleid drückt der Dichter für die leidenden und sterbenden Tiere nicht unmittelbar aus. Doch können dem Kunstbeschauer Gefühle der Rührung, des Mitgefühls, der Sympathie, aus den grausig gemalten Tierszenen zufließen.

[193] Gustave Flaubert: »La Légende de St. Julien l'Hospitalier«, S. 109.

Guy de Maupassant's Lebensgefühl und seine Darstellungsart lebender Naturgeschöpfe

Guy de Maupassants Lebensgefühl

Einer abstrakten Weltdeutung abhold, senkt Guy de Maupassant seinen bohrenden Blick hinein in das einzelne Geschehen im Bereiche des faßbaren Lebens und erkennt darin das Wirken, Wüten und Toben einer einzigen, unbesiegbaren, drängenden Gewalt, den Instinkt, die Naturkraft, die durstige Lebensgier. Dieser unausrottbare Lebenswille wühlt, würgt erbarmungslos im Tier wie im Menschen, endlos, ewig. Der menschliche Intellekt ist Spielzeug der blind in uns wütenden Leidenschaft. Er vermag nur interpretierend dem menschlichen Willensimpuls, dem Egoismus, nachzuhinken, erklärend das Muß zu erhellen. Wir durchwandern unser erkenntnisarmes, leidenschweres Dasein nicht anders wie die in der Gegenwart aufgehenden Tiere. « Ah! nous vivrons toujours sous le poids des vieilles et odieuses coûtumes des criminels préjugés, des idées féroces de nos barbares aïeux, car nous sommes des bêtes, nous restons des bêtes que l'instant domine et que rien ne change ». Die vollkommene Skepsis in Dingen des menschlichen Geistes, das absolute Unvermögen, allgemeine Wahrheiten zu erfassen oder gar die Natur in uns sinnvoll zu lenken, bringt er an anderer Stelle klar zum Ausdruck: « Nous ne savons rien, nous ne voyons rien, nous ne pouvons rien, nous ne devinons rien, nous n'imageons rien, nous sommes enfermés, emprisonnés en nous. Et des gens s'émerveillent du génie humain! »

Ein furchtbares Gähnen klafft im Seelengrunde Guy de Maupassants. Der scharfsehende Verstand durchschaut die weltallhafte Belanglosigkeit des Daseins; seine hellsichtige Vernunft gemahnt ihn zum Verzicht auf das sinnlose, schmerzdurchtränkte Leben. Sein Herz aber schlägt heißfiebernd jener Lebenskraft entgegen, die sein Geist als nichtig zurückweist. Sein Gemüt, das die tiefsten Tiefen der Welt mit Leidenschaft durchglüht, klammert sich mit zähem Ingrimm an den dünnen Faden des Lebens. Intellekt und Gemüt in verzweifeltem Ringen! Nicht die schmerzlich-süße Resignation eines Leconte de Lisle, nicht der mystische Kunstfanatismus Flauberts kann die zwei gleichstarken, entgegenwirkenden Kräfte versöhnen. Die kreischende Disharmonie seines Wesens zieht sich in bitterem Widerspruch durch alle seine so

formvollendeten Werke. Die dämonische Kraft des immanenten Lebenswillens, der blind das Leben erzeugt, um es in unersättlicher Lust wieder zu ertöten, ist Zielscheibe seiner Empörung. Einen Schrei der Entrüstung schleudert Maupassant der schöpferischen Natur entgegen.

«Éternel meurtrier qui ne semble goûter le plaisir de produire que pour savourer insatiablement sa passion acharnée de tuer de nouveau, de recommencer ses exterminations à mesure qu'il crée des êtres. Éternel faiseur de cadavres et pourvoyeur des cimetières, qui s'amuse ensuite à semer des graines et à éparpiller des germes de vie pour satisfaire sans cesse son besoin insatiable de destruction. Meurtrier, affamé de mort, embusqué dans l'Espace, pour créer des êtres et les détruire, les mutiler, leur imposer toutes les souffrances, les frapper de toutes les maladies comme un destructeur infatigable qui continue sans cesse son horrible besogne. Il a inventé le choléra, la peste, le typhus, tous les microbes qui rongent le corps, les carnassiers qui dévorent les faibles animaux»[194]. Das zwiespältige Innere Maupassants enthüllt sich uns in seiner Einstellung zu den Mächten der Auflösung, der Vernichtung, dem Tode. Ein seliges Lächeln milden, müden Glückes mag auf dem schmerzdurchfurchten Antlitz desjenigen Menschenkindes spielen, das von der brutalen Lebensknute niedergeschmettert, zermalmt in voller Abkehr die befreiende Stunde nahen fühlt. Ein wahnsinniges Grauen frißt in den Eingeweiden Maupassants, durchbebt sein Wesen vor dem sinnlosen Warum; krallende Angst im Leibe, mit flatternden Pulsen harrt er des Augenblicks, wo ihm der Schnitter Tod sein Leben zerschneidet, sein Ich in Atome zerfetzt. Eine entsetzliche Vision, diese grinsende Fratze, umhuscht, umgaukelt gespensterhaft das Lichtfeld seiner Gedanken. So wird ihm das menschliche Wissen, das ihm das Ende dieser mühseligen und kurzen Lebensfahrt immer wieder in Erinnerung bringt, zur fürchterlichen Not und Pein. Aehnlich wie der deutsche Mystiker und Vater des »Sturm und Drang«, Hamann, empfindet er nicht das Sein, sondern das Bewußtsein als Quelle allen Elends. Wie leicht verständlich, daß Maupassant in den unwissenden Geschöpfen das Ideal eines naturgesunden, sinnenfreudigen Lebens erschaut, wo das Auf- und Abspiel der Dinge hinein- und hinausgleitet, ohne die Folter klarer Vernunfterkenntnis. Hellsicht des Geistes und Unvermögen eigener Selbstbestimmung, welch quälender Widersinn im Menschen! Maupassant, der lange und tief in die traurigen Wirrnisse menschlichen

[194] Guy de Maupassant: »Oeuvres Posthumes«, II. T., S. 210.

Innerns hineingeblickt, die heuchlerische Moral, Ehrlichkeit, Höflichkeit durchschaut hat, hinter der die bewußte, daher verdorbene Selbstsucht ihre tückischen Netze spinnt, fühlt sich angezogen von der naiven, wahren Einfachheit der Tiere. Er beneidet gleichsam ihr erdhaftes Glück, das wenige Schöne auf der Welt genießen zu dürfen, ohne daß die entsetzliche Grimasse des Todes vor ihren Augen spukt. Er sieht das Leben der Tiere — im Rahmen des unerbittlichen Lebenskampfes und im Vergleich zum menschlichen Leben — voll Poesie, Anmut und Liebe. «Seules cependant les bêtes sont ignorantes de cette férocité, car elles ignorent cette loi de mort qui les menace autant que nous. Le cheval bondit au soleil dans une prairie, la chèvre qui grimpe sur les rochers de son allure légère et souple, suivie du bouc qui la poursuit, les pigeons qui roucoulent sur les toits, les colombes, le bec dans le bec, les verdures des arbres pareilles à des amants qui se disent leur tendresse, et le rossignol qui chante au clair de lune auprès de sa femelle qui couve, ne savent pas l'éternel massacre de ce Dieu qui les a créés»[195]. In Maupassant wird die Einheit alles Seienden zum tiefinnersten Erlebnis seines glutvollen Herzens. Er, der Leib und Seele bei Mensch und Tier unauflöslich verschmolzen wähnt, legt den eigentlichen Keim aller Dynamik, alles Lebens, aller Entfaltung des Seelischen und Geistigen in den Schoß der Erde. Sie ist die Mutter, aus der alles Lebende sprießt. Bei hellsichtigem Verstande badet Maupassant seine berauschten, traumumfangenen Sinne in der Frische der alles erzeugenden Natur. Maupassant gleitet hinab in ein sinnliches Allumfassen. Der Rhythmus der Erdenkraft, der kosmische Takt durchwogt seine ganze Wesenheit. In sein wallendes, sinnenfreudiges Geblüt ist Wald, Wiesengrund, Baum, Blume, Wolke, Himmel, Quelle, Meer, kurz die ganze Seele seiner normannischen Heimat hineingediehen. Wie ein zärtlicher Liebhaber umfängt er sie, ganz ihrem Reiz erlegen. «En dehors de ce sentiment idéal qu'on appelle l'amour de la patrie, il existe une singulière tendresse, une tendresse instinctive et presque sensuelle pour le pays où nous sommes nés, qui nous a nourris de son air, de ses plantes et de ses fruits, de la chair de ses bêtes, du jus de ses vignes et de l'eau de ses sources»[196].

In dieser Naturnähe und Naturgebundenheit durchstreift er die weiten Fluren und Auen in sinnlichem Entzücken, in stetem Begehren, in hingebungsvollem Sehnen, gleich einem Tiere, das

[195] Guy de Maupassant: »Oeuvres Posthumes«, II. T., S. 210.
[196] Guy de Maupassant:» La Pitié« im Gaulois, erschienen am 22. 12. 1881.

von inbrünstiger Liebesglut getrieben, aufgehen möchte im All. Sein ganz naturhaftes, fest an der Erde haftendes Wesen drückt sich in einer Stelle im bekannten Reisebuch »Sur l'Eau« aus. Maupassant sagt hier von sich:

« Je jouis de tout à la façon d'un animal. Si mon esprit inquiet, tourmenté, hypertrophié par le travail s'élance à des espérances qui ne sont pas de notre race, et puis retombe dans le mépris de tout, après en avoir constaté le néant, mon corps de bête se grise de toutes les ivresses de la vie. J'aime le ciel comme un oiseau, les forêts comme un loup rôdeur, les rochers comme un chamois, l'herbe profonde pour m'y rouler, pour y courir comme un cheval et l'eau limpide pour y nager comme un poisson. Je sens frémir en moi quelque chose de toutes les espèces d'animaux, de tous les instincts, de tous les désirs confus des créatures inférieures. J'aime la terre comme elles et non, comme vous, les hommes, je l'aime sans l'admirer, lans la poétiser, sans m'exalter. J'aime d'un amour bestial et profond, méprisable et sacré, tout ce qui vit, tout ce qui pousse, tout ce qu'on voit, car tout cela, laissant calme mon esprit, trouble mes yeux, et mon coeur, tout: les jours, les nuits, les fleuves, les mers, les tempêtes, les bois, les aurores, le regard et la chair des femmes. Quand il fait beau temps comme aujourd'hui j'ai dans les veines le sang des vieux faunes lascifs et vagabonds, je ne suis pas le frère des hommes, mais le frère de tous les êtres et de toutes les choses »[197].

Das Maupassantsche Ich zerteilt sich, löst sich auf, zerfließt im Strom des Naturempfindens zur Vielheit unzähliger Lebewesen. Das Erfühlen des Du als Ich-Erleben ist die Verwirklichung durchseelter Schopenhauerscher Vernunfterkenntnis. Die Welt, die Natur, wie alle Lebewesen, erlebt Maupassant als gleichen Lebenskern in vielarmiger Differenziertheit. Die Fähigkeit unseres Dichters, hinter dem Kerker seines individuellen Daseins, die leisesten Regungen der Freude, der Trauer, des Schmerzes, kurz der möglichen Affekte aller Kreaturen zu verspüren, macht ihn zum liebevollen Freund und Bruder aller Lebewesen, besonders der schwächsten und hilflosesten. Indische Zärtlichkeit für die Tiere stempelt ihn zum modernen, europäisch-weltlichen Franz von Assisi.

Das aus erotischen Tiefen entsteigende Mitzittern am Wesen der anderen findet seinen ethischen Adel in dem warmen Mitleid, in dem herzlichen Mitgefühl mit den trüben Lebensnöten der Menschen, besonders aber der wehrlos leidenden Tiere. In »Une

[197] Guy de Maupassant: »Sur l'eau«, S. 63. Édit. Conard.

Âme Étrangère«, einem hinterlassenen Bruchstück, scheint er sich zum letzten Mal über Gott, die Weltschöpfung und den Welterlöser Christus ausgesprochen zu haben. Gott, jenes düstere, umdunkelte Wesen, erteilt dem Gottgesandten eine falsche Sendung, um die armen Menschen noch einmal zu täuschen, sie für den trügerischen Zauber des Lebens zu gewinnen. Christus hat sie, die Mission, so rührend, so rein, so liebevoll erfüllt, daß er für uns die Stelle des unerbittlichen Gottes vertritt. Mit so inniger Liebe, mit so wundervollem Verstehen der vom Leid Gedrückten, ist er herabgestiegen auf Erden, hat sein Alles schmerzvoll hingegeben, um die einzig große Wahrheit auszusprechen und zu verwirklichen: Liebe, Mitleid, Erbarmen.

« Oui, reprit le prêtre, le Christ doit être aussi une victime de Dieu; il en a reçu une fausse mission, celle de nous illusionner par une nouvelle religion. Mais le divin Envoyé l'a accomplie si belle, cette mission si magnifique, si dévouée, si douloureuse, si inimaginablement grande et attendrissante qu'il a pris pour nous la place de son Inspirateur. Qu'est-ce que Dieu, mot vague, avant le Christ? Nous autres qui ne savons rien et ne nous attachons à rien que par nos pauvres organes, pouvons-nous adorer ces lettres dont nous ne comprenons pas le sens, ce Dieu ténébreux dont nous ne figurons rien, ni l'existence, ni l'intention, ni le pouvoir dont nous ne connaissons qu'un petit essai de création maladroit, méprisable, la terre, sorte de bagne pour les âmes tourmentées de savoir, et les corps en mauvaise santé. Non, nous ne pouvons pas aimer ça. Mais le Christ, chez qui toute pitié, toute grandeur, toute philosophie, toute connaissance de l'humanité, sont descendues on ne sait d'où, qui fut plus malheureux que les plus misérables, qui naquit dans une étable et mourut cloué sur un tronc d'arbre, en nous laissant à tous la seule parole de vérité qui soit sage et consolante pour vivre en ce triste endroit, celui-là c'est mon Dieu, à moi »[198].

Fühlen wir hinter dem warmen Christuserlebnis nicht den Pulsschlag Maupassantscher Persönlichkeit pochen? Seine kummervolle, von gräßlicher Bangigkeit erfüllte Seele fließt über in liebevolles Verstehen des universalen Leidens. In seiner naturhaften Nähe bringt er dem Menschen ein mehr souverän-verächtliches Mitgefühl entgegen, während er den Tieren gegenüber tiefste, wärmste und herzlichste Anteilnahme äußert. Maupassant sucht, unabhängig von seinen Kunstwerken, überzeugend für Tierfreunde zu werben. Er tritt mit der ganzen Intensität seines

[198] Guy de Maupassant: »Oeuvres Posthumes«, II. T., S. 208.

Wesens für eine bessere Tierbehandlung, für Tierschutz usw. ein, stets einer großen ethischen Ueberzeugung treu, die er in folgende Worte bannt: « La commisération pour les bêtes est d'ailleurs un des sentiments les plus respectables qui soient »[199].

So durchpulst Guy de Maupassant mit dem glühenden Hauch seiner Wesenheit, was der deutsche Philosoph Arthur Schopenhauer verstandesmäßig erkannt und erschaut hat: Die innere Verwandtschaft, die Gemeinsamkeit alles Lebenden. In überstarker Sinnlichkeit wandelt Maupassant erdennah mit den Tieren. Mit aller Innigkeit durchwärmt er mit eigenem Erlebnisstrom die Allheit der lebenden Schöpfung. Die reine unschuldsvolle Ausdrucksform des Lebenstriebes in der Vielfältigkeit der Tier- und Pflanzenwelt ergötzt und entzückt ihn, dessen Seele in innerer Unausgeglichenheit, Zerklüftetheit schmachtet. So sehr auch das Leben Leiden zeugt, so bejaht er es schlechthin, verneint nur das menschliche Bewußtsein, das das Unvermeidliche im Ich ironisch spiegelt. Die ewige Metamorphose möge sich in ihm, in seiner zeitlichen Existenz vollziehen; hinabsteigen möchte er in das heitere, einfache Leben der Tiere, die dem Urgrund des Seins näher stehen als wir Menschen. Ein fast religiöses Sehnen hat seine Dichterseele erfaßt. Aus einem tiefen Einsamkeitsgefühl heraus verspürt er den hindernden Abstand zwischen dem Ich und dem unbewußten Leben. Maupassant sucht Erlösung aus seinem leiddurchhauchten Dasein durch das Untertauchen in den unbewußten Lebensstrom von Pflanze und Tier, durch ein Zerfließenlassen seines Ich in der quellenden, sprudelnden Unbewußtheit.

Wie die Persönlichkeit Maupassants in ihrer wahren Größe erst aus den Werken hervorleuchtet, so offenbart sich seine lebenswarme Beziehung zu den nichtmenschlichen Lebewesen, sein unanimistischer Einheitsglaube, erst im künstlerischen Gestaltungswillen, in der Art der Darstellung von Tier und Pflanze.

[199] Guy de Maupassant: »La Pitié« im Gaulois erschienen, am 22. 12. 1881.

Guy de Maupassants Darstellung lebender Wesen

a) Objektive Darstellungsart

Während vorwiegend romantische Gemüter wie Lamartine die Bilder ihrer Phantasie innig verschmelzen mit der Wirklichkeit und daher die realistische Festhaltung der körperlichen Eigenheit nichtmenschlicher Lebewesen stark vernachlässigen, schildert uns Maupassant Gestalt, Gebärden, Lebensweise von Tieren außerordentlich bildhaft und wirklichkeitsnah. In »La Vie errante« führt uns Maupassant das eigenartige Tierleben der afrikanischen Wüsten- und Steppenregion plastisch vor Augen. Er umkleidet das grausig-häßliche Geschehen in der Welt der Tiere, das er mit Vorliebe aufzeigt, mit dem gleißenden Gewand seines Stiles. Er malt mit grellen Farben das wüste Treiben der wilden Hunde, die mit Gier den Leichnam eines Kamels zerreißen, das Bruststück eines Pferdes zerstückeln oder den Bauch einer Kuh durchwühlen. Er stellt die Armut der Gegend der reichen Ausbeute dieser Tiere gegenüber. « Seuls, les chiens sont gras, nourris de cette viande en putréfaction. Souvent on en aperçoit deux ou trois acharnés sur la même pourriture. Les pattes raides, ils tirent sur la longue jambe d'un chameau ou sur la courte patte d'un bourriquet, ils dépècent le poitrail d'un cheval ou fouillent le ventre d'une vache. Et on en découvre au loin qui errent, en quête de charogne, le nez dans la brise, le poil épais, tendant leur museau pointu »[200]. Besonderes Interesse bringt Maupassant exotischen Tieren, wie dem Strauß, dem Dromedar oder der Giraffe entgegen, die sich, wie er vermutet, herübergerettet haben aus dem Uranfang der Welt! « Aussi aperçoit-on, pâturant à perte de vue d'immenses troupeaux de dromadaires. Quand nous passons au milieu d'eux, ils nous regardent de leurs gros yeux luisants, et on croirait aux premiers temps du monde, aux jours où le Créateur hésitant jetait à poignées sur la terre, comme pour juger la valeur et l'effet de son oeuvre douteuse, les races informes qu'il a depuis peu à peu détruites, tout en laissant survivre quelques types primitifs sur ce grand continent négligé, l'Afrique, où il a oublié dans les sables, la girafe, l'autruche et le dromadaire. Ah! la drôle et gentille chose que voici; une chamelle qui vient de mettre bas et qui s'en va vers le campement,

[200] Guy de Maupassant: »La Vie Errante«, S. 180.

suivi de son chamelet que poussent, avec des branches, deux petits Arabes dont la figure n'arrive pas au derrière du petit chameau. Il est grand, lui, déjà monté sur des jambes très hautes, portant un rien du tout de corps que terminent un cou d'oiseau et une tête étonnée dont les yeux regardent depuis un quart d'heure seulement ses choses nouvelles le jour, la lande et la bête qu'il suit. Il marche très vite pourtant, sans embarras, sans hésitation, sur ce terrain inégal, et il commence à flairer la mamelle, car la nature ne l'a fait si haut, cet animal vieux de quelques minutes que pour lui permettre d'atteindre au ventre escarpé de sa mère. En voici d'autres, âgés de quelques jours, d'autres encore, âgés de quelques mois, puis de très grands, dont le poil a l'air d'un broussaillé, d'autres tout jaunes, d'autres d'un gris blanc, d'autres noirâtres »[201].

Die Neigung Maupassants, wissenschaftlich Interessantes mit einzuflechten in sein literarisches Werk, führt zur Aufdeckung eigenartiger Gewohnheiten seltener Kleintiere. In »Au Soleil« erzählt er uns von der Lévaa, der gefährlichen Schlange der Wüste, von Kröten, die Menschen in ihrer Roheit durch Zigarettenrauch töten. Er zeigt uns den Zweikampf zwischen der Lévaa und dem Ouran, führt uns die verschiedensten Arten von Schlangen vor Augen, zeichnet uns den Ameisenlöwen, der in verschlagener List seine Opfer in der Grube fängt[202].

Maupassant bedient sich in weitem Umfange außermenschlicher Lebewesen als reiner Ausdrucks- oder Darstellungsmittel einer äußeren Situation. Die mittagliche Stimmung, die schwere Atmosphäre, die auf dem Bauernhof brütet, wo La Martine, die Bäuerin, der Niederkunft eines Kindes entgegensieht, veranschaulicht er durch die langsame Bewegung oder das einschlummernde Gebaren der Haustiere. « Les pommiers étaient en fleurs, les coqs chantaient sur le fumier. Toute la demeure semblait vide . . . . le chien dormait devant sa niche, trois veaux s'en allaient d'un pas lent, l'un derrière l'autre, vers la mare. Un gros dindon faisait la roue devant la porte, en paradant devant les poules avec des manières de chanteur en scène »[203].

Alles Unsichtbare, Geistige, Seelische verdeutlicht Maupassant durch das Körperliche, die Aktion, das Leben. Lebende Wesen dienen ihm dazu, das Statische, Regungslose, die Schwüle einer Stim-

[201] Guy de Maupassant: »La Vie Errante«, S. 204—206.

[202] Guy de Maupassant: In der Novelle »Le Zar d'Ez«, S. 149—155. Edit. Paul Ollendorff.

[203] Guy de Maupassant: »Le Rosier de Mme Husson«, S. 135. Edit. Conard.

mung auszudrücken. Die schreckliche Langeweile, die auf allen Straßen und Gassen der kleinen Provinzstadt Loubain lagert, zeigt er an Tieren, wie an Katze und Hund. Alles scheint sich schläfrig zu dehnen in dieser dumpfen Luft, in dieser tödlichen Oedigkeit. Der Mensch selbst ist dabei ganz aus dem Gesichtsfeld gerückt. « De temps en temps un chat traversait la chaussée, en jambant les ruisseaux d'une manière délicate. Un roquet pressé sentait le pied de tous les arbres, cherchant des débris de cuisine. Je n'apercevais aucun homme »[204].

Die Stille der Nacht, das Schweigen ringsumher vergegenwärtigt Maupassant oft durch die Gegenüberstellung von leisen, monotonen Geräuschen geschäftiger Nachttiere. Yvette und Servigny ergehen sich in der frischen Kühle des Abends. Das Getöse des Tages ist verstummt. Das leichte Schwirren, Summen, Quaken, Flöten der verschiedenen Tiere hebt zum bunttönigen Abendkonzert an. « Les grenouilles maintenant coassaient, poussaient, tout le long des bergers, les notes roulantes et monotones. Et d'innombrables rossignols jetaient leur chant léger dans l'air calme.» Servigny, der galante Lebemann, möchte die naïve, unschuldige Yvette in seine Arme schließen, sie entweicht ihm und verschwindet in der Dunkelheit der Nacht. Servigny sucht vergebens nach dem schwarzen Schatten ihrer Gestalt; sein Rufen verschallt im Meer des Schweigens. Jetzt sind auch die Nachtigallen verstummt, eine tiefe und undurchdringliche Stille wogt auf ihn ein, umrauscht ihn: «les rossignols se turent . . . rien; toute l'île était silencieuse; à peine un frémissement des feuilles sur sa tête. Seules, les grenouilles continuaient leurs coassements sonores sur les rives »[205]. Den Eindruck seelisch-sinnlicher Glut, schwärmenden Lebens erzeugt Maupassant durch das Ausmalen üppiger Vegetation, durch das Aufzählen der Fülle mannigfaltiger Insekten, die herumschwirren und die Luft mit endlosem Gesumme erfüllen. Jeanne läßt sich in überquellendem, ungeläuterten Liebessehnen neben M. de Lamare nieder, inmitten dieser heiß durchschwängerten Atmosphäre, wo Tier und Pflanze wie sie glühendes Leben atmen. «Deux vieux arbres étaient morts et, profitant du trou fait dans la verdure, une averse de lumière tombait là; chauffant la terre, avait réveillé des germes de gazon, de pissenlits et de lianes, fait éclore de petites fleurs blanches fines comme un brouillard et des digitales pareilles à des fusées. Des papillons, des abeilles, des frelons trapus, des coussins démesurés qui ressemblent à des

[204] Guy de Maupassant: »Mme Fifi«, S. 32. Edit. Conard.
[205] Guy de Maupassant: »Mme Fifi«, S. 32. Edit. Conard.

squelettes de mouches, mille insectes volants, des bêtes à bon Dieu roses et tachetées, des bêtes d'enfer aux reflets, des bêtes verdâtres, d'autres noires avec des cornes, peuplaient ce puits, lumineux et chaud, creusé dans l'ombre glacé des lourds feuillages»[206].

Maupassant bringt Lebewesen häufig mit dem äußeren Schicksal des Menschen in Verbindung. In »Le Vagabond«[207] wandert ein armer, arbeitsloser Zimmermannsgeselle durch die Gegend. Die physischen Leiden, die Entbehrungen, der Hunger drücken schwer auf seine Seele. Er klagt über die Ungerechtigkeit des Schicksals, ist heftig erzürnt über alle Menschen, die ihn elend verkommen lassen. Selbst die »große blinde Mutter«, die Natur, die er wild und treulos glaubt, verschont er nicht in seinem Zorn. Da kommt am Abend die Rettung aus seiner großen Not in Gestalt einer Kuh, die auf einer Wiese geruhsam kauert. Sie labt ihn gütig mit dem köstlichen Produkt ihrer Euter. Sie bietet ihm nicht bloß Nahrung, sondern auch eine warme, weiche Liegestätte für die hereinbrechende Nacht. Am frühen Morgen erhebt er sich voll dankbaren Gefühls für das liebe Tier, das ihm bereitwillig geboten, was ihm die Menschen in ihrer Bosheit und in ihrem Egoismus verweigerten. « Et il se baissa en s'appuyant sur ses mains, pour baiser cette large narine de chair humide et il dit: «Adieu, ma belle . . . à une autre fois . . . t'es une bonne bête . . . Adieu . .» Das grobschlächtige, unvernünftige Wesen unbewußt eine so herzvolle Wohltäterin! Wenn uns Maupassant die Gestalt und das Gebaren dieses Tieres auch ganz realistisch und objektiv — es besteht kein seelisches Band zwischen ihm und dem Tiere — vorstellt, so legt er doch den Zug unbewußter Güte in das Verhalten der Kuh, was uns dem Tiere gefühlsmäßig näherbringen kann.

Die feste Ueberzeugung Maupassants, daß der Mensch nichts weiter als ein höher entwickeltes Tier ist, führt ihn dazu, vielfach menschliche Gestalt, Benehmen und Handlung durch Bezugnahme auf Tiere zu illustrieren. So wimmelt es an Vergleichen. Gewisse Frauen sind mit den Eigenschaften von Vögeln behaftet. Mme de Burne in »Notre Coeur« hat in ihrer Besuchstoilette das Aussehen eines wilden Vogels — «Toute la taille aussi était enlacée par une bordure de ce duvet qui donnait à la jeune femme un air bizarre d'oisseau sauvage»[208].

Später erscheint sie fröstelnd in ihrem Pelz wie ein unsteter Zugvogel. «Elle apparut dessous frileuse dans son corsage garni

[206] Guy de Maupassant: »Une Vie«, S. 50. Edit. Conard.
[207] Guy de Maupassant: »Mme Fifi«, S. 192—195. Edit. Conard.
[208] Guy de Maupassant: »Notre Coeur«, S. 192. Edit. Conard.

de plumes, pareille aux oiseaux émigrants qui ne restent jamais au même endroit »[209]. Wenig schmeichelhafte Parallelen zieht eine junge Weltdame in »Le signe«. Sie will gewisse Aehnlichkeiten zwischen Frauen und Affen bemerken. «Je crois que nous avons des âmes de singes, nous autres femmes. On m'a affirmé du reste (c'est un médecin qui m'a dit ça) que le cerveau du singe ressemblait beaucoup au nôtre. Il faut toujours que nous imitions quelqu'un. Nous imitons nos maris, quand nous les aimons, dans le premier mois de noces, et puis nos amants, ensuite nos amies, nos confesseurs quand ils sont bien. Nous prenons leurs manières de penser, tout. C'est stupide»[210]. Die hübsche, spröde Reisegefährtin, neben die sich der Autor setzt, um Gewinn aus seiner Galanterie herauszuschlagen, blickt um sich, rasch wie ein Vogel, der fliegend eine Mücke erschnappt. «Je remarquai qu'elle avait cueilli le titre sur la couverture, d'un coup d'oeil rapide, comme un oiseau cueille une mouche en volant»[211]. Die seltene Gestalt einer Maske in einer Novelle gleichen Namens erscheint so plump und schwerfällig wie ein Möpschen, das mit Windhunden schäkert. «Il semblait perclus lourd comme un roquet, jouant avec des lévriers »[212]. Trotz seiner lächerlichen Erscheinung rühmt er sich wie ein Pfau all der Frauen, die durch seine Hand gegangen: «il aimait se vanter des femmes comme un paon qui fait la roue»[213]. Diese vielen Vergleiche, die sich endlos verlängern ließen, zeigen, wie klar und deutlich Tiergestalten vor dem Auge Maupassants schwebten, wenn es sich darum handelte, menschliches Sein oder menschliche Bewegung festzuhalten. Dieses fantasievolle und doch sehr realistische Erfassen der körperlichen Aehnlichkeit zwischen Tier und Mensch läßt erkenen, wie eng der Autor sich mit den nichtmenschlichen Lebewesen verbunden fühlt.

Trotz der realen Einstellung Maupassants durchbricht, wenn auch selten, die Phantasie die Schranken und Grenzen der Wirklichkeit und erhebt sich auf den luftigen Webstuhl goldener Lügen. Eine schaurige, unwirkliche Tiergeschichte führt uns Maupassant in »Le Loup« vor Augen. Der Wolf, der hier erscheint, nimmt die unbestimmten Formen eines visionär erschauten Ungeheuers an. Die Gebrüder d'Arville verfolgen dieses unheimliche Tier. Bei der Hetzjagd, die sich entspinnt, stößt der Ahnherr mit der Stirne an

---

[209] Guy de Maupassant: »Notre Coeur«, S. 196. Edit. Conard.
[210] Guy de Maupassant: »Le Horla«, S. 112. Edit. Conard.
[211] Guy de Maupassant: »Le Rosier de Mme Husson«, S. 39. Edit. Conard.
[212] Guy de Maupassant: »L'Inutile Beauté«, S. 162. Edit. Conard.
[213] Guy de Maupassant: »L'Inutile Beauté«, S. 172. Edit. Conard.

einen Baumast, der ihm den Schädel spaltet. Der jüngere Bruder wirft den Leichnam auf den Sattel seines Pferdes und drängt das Untier in eine Schlucht. In gewaltigem Ringen erwürgt er es mit kraftvollem Griff[214].

b) Darstellung in seelisch-subjektiver Bezugnahme zum Menschen

Die enge körperliche Beziehung, die zwischen Maupassant und den Lebewesen der Natur besteht, führt weiter zu einem seelischen Band, das sich zwischen Mensch, Tier und Pflanze schlingt. So kommt es, daß Tiere und Pflanzen hereinspielen in das innere menschliche Leben, teilnehmen am Geschick des Seelischen im Menschen oder das Spiegelbild des inneren Geschehens darstellen. Wenn bei Maupassant das Wesen der Tiere am menschlichen Fühlen, Wollen, Denken mitschwingt, so entäussert es dabei nicht die tierische Eigenart, das spezifische Sein. Während Romantiker den Lebewesen ihre eigene Seele einhauchen, um sich an der innigen Verbindung des All-Ich zu berauschen, zeigt Maupassant im Bereiche ihres tierischen Seins gewisse allgemein seelische Züge auf, die sie mit dumpfem, menschlichen Gemütsleben teilen. Die Tiere sind menschlichen Erlebens teilhaftig, nicht weil ihre Seele sich dem freien, bewußten, vernünftigen Geist nähert, sondern weil der Mensch bewußt oder unbewußt sein tierisches Wesen äußert. Durch den gemeinsamen Hauch des Lebensodems fühlt sich Maupassant dem tierischen und pflanzlichen Wesen so nahe, daß er die leisen Akkorde ihrer dunklen Seele auch in seinem Herzen erklingen fühlt und daher auch umgekehrt ein Mitzittern der ganzen lebenden Kreatur am menschlichen, inneren Erleben zu ahnen glaubt. Gemeinsamer Erlebnisstrom flutet durch die menschliche und tierische am Leiblichen gebundene Beseeltheit; in Maupassant steigt der Mensch hinab in die Welt der Tiere, dort seine Heimat ersehnend. So ist Maupassant'sche Subjektivität zu verstehen. Er erlauscht das naturnahe Fühlen, Empfinden des menschlichen Herzens und läßt seinen Brüdern, den Tieren, in ihrer naturgebundenen Wesenheit die ihnen verwandten menschlichen Seelenregungen miterleben.

In »La Peur« nimmt der alte, blinde Hund teil an der qualvollen Angst, dem unheimlichen Entsetzen, das den Förster und die Seinen bedrängt. Vor zwei Jahren hatte der Familienvater einen Wilddieb getötet. Der Hund, der noch in der Ofenecke

[214] Guy de Maupassant: »Clair de Lune«, S. 22—35. Edit. Conard.

schlummert, war Zeuge dieser Tat. Heute, am Jahrestag des Geschehens, glaubt man in abergläubischer Furcht an das Wiedererscheinen des Gemordeten. Draußen tobt der Sturm, die Bäume ächzen, die stöhnenden Wipfel schwanken wie düstere Giganten beim grellen Schein aufzuckender Blitze. Grabesschweigen herrscht im Forsthause. In furchtbarer Erregung wartet man auf den Geist, den man schon zu kommen glaubt. Die Stimmung im Zimmer wird immer schwüler, drückender. Da plötzlich erwacht der eingeschlummerte Hund, erhebt den Kopf, streckt den Hals, blickt mit seinem fast erloschenen Auge in das flackernde Feuer des Ofens und beginnt ein schaudererregendes Heulen. Auch er, das graubärtige Tier, scheint in Erinnerung an jene Tat von dem gleichen Entsetzen vor dem eingebildeten Phantom gepackt, wie die ihn umgebenden Menschen. Er gibt sich, als ob eine schreckliche Vision ihn heimsuchte. «Il restait maintenant immobile, dressé sur ses pattes comme hanté d'une vision, et il se remit à hurler vers quelque chose d'invisible, d'affreux sans doute, car tout son poil se hérissait . . . Alors, pendant une heure, le chien hurla sans bouger; il hurla comme dans l'angoisse d'un rêve . . . et le chien se mit à tourner autour de la pièce, en sentant les murs et gémissant toujours»[215]. Die Gestalt, das Betragen des alten Jagdhundes, ist von Maupassant lebenswahr geschaut und gezeichnet. Am Miterleben des abergläubischen Schreckens zeigt sich beim Hunde die gleiche Seelenstimmung, wie beim Menschen. Mensch und Tier, sie wurzeln beide im gleichen seelischen Urgrund.

Unzertrennbar verkettet ist das Geschick eines Hundes mit dem leidenschaftlich-gewaltigen Seelenleben einer alten Frau in »Vendetta«. Die Mutter Saverini wohnt allein mit ihrem Sohn Antoine und dem Hunde »Sémillante« in Frieden mit aller Welt. Da fällt eines Tages ihr innigstgeliebter Sohn der Meuchelhand eines Schurken zum Opfer. Der Tod ihres Einzigen bedeutet für sie den furchtbarsten Schlag ihres Lebens. Sie schließt sich mit dem Tiere in die Totenkammer ein und gibt sich in schaurigem Schweigen dem Leide hin. Auch der Hund trauert um den Tod seines Herrn. «Elle hurlait, cette bête, d'une façon continue, debout au pied du lit, la tête tendu vers son maître et la queue serrée entre ses pattes. Elle ne bougeait pas plus que la mère, qui, penchée maintenant sur le corps, l'oeil fixe, pleurait de grosses larmes muettes en le contemplant»[216]. Dann hebt die Mutter mit der Leiche zu sprechen an. Es wird wohl ein gräßlicher Schwur sein, den sie tut. Der Hund scheint den Sinn der Rede zu verstehen, denn beim

[215] Guy de Maupassant: »Contes de la Bécasse«, S. 80—84. Edit. Conard.
[216] Guy de Maupassant: »La petite Roque«, S. 33. Edit. Conard.

feierlichen Ton ihrer Stimme verstummt er. Dann verweilen sie gemeinsam am Totenbette. Der Hund schlummert zu Füßen des Leichnams, erhebt manchmal den Kopf und heult wehmutsvoll in die Ferne. Seit sein Herr nicht mehr ist, klagt er heulend, als ob er ihn zurückrufen wollte, als ob seine untröstliche Tierseele die Erinnerung an ihn bewahrt hätte, die nichts zu verwischen vermag. In den folgenden Tagen bereitet Mutter Saverini die Ausführung ihrer schrecklichen Tat, die Blutrache, vor. Sie ist schon zu schwach, um den Mörder ihres Sohnes niederzustrecken. Sie bedient sich daher des treuen »Sémillante«, den sie mit Hungerkuren und sonstigen Uebungen eigens dazu geeignet macht. Als unerbittliche Macht naht sie sich dem Mörder, den Sémillante auf grausame Weise in Stücke zerreißt. Sémillante und seine Herrin tragen gewisse gemeinsame Wesenszüge. Beide beweinen zusammen den Tod Antoines. Sie beruhigen sich beide in der Aussicht auf die blutige Sühne des Mordes. In gemeinsamem Werk vollführen sie jene Rache, die für die alternde Mutter der einzige Trost ihres Schmerzes ist. Sémillante erlebt als Tier all die Gemütsregungen seiner Herrin und verwirklicht, wenn auch unbewußt, ihr furchtbares Wollen. Der Hund gibt aber nicht bloß menschlich-ähnliche Züge innerhalb seines tierischen Wesens kund, sondern birgt zu gleicher Zeit jene dämonische Kraft, die nach Maupassant hinter allen Naturerscheinungen wirkt und tobt.

In »La petite Roque« betrauert die ganze Natur, vor allem aber die Bäume, das furchtbare Verbrechen, das unter ihrem Schatten geschehen. Sie sind wie die Menschen von dem Schauder des entsetzlichen Mordes erfaßt. Das fast unhörbare, aber beständige Plätschern des Herbstregens lispelt wie eine leise Klage und die Blätter, die zu Boden wirbeln, gleichen großen Tränen, die die großen traurigen Bäume vergießen: « sur la fin de l'année, sur la fin des aurores tièdes et des doux crépuscules, sur la fin des brises chaudes et des clairs soleils et aussi peut-être sur le crime qu'ils avaient vu commettre sous leur ombre, sur l'enfant, violée et tuée à leur pied. Ils pleuraient dans le silence du bois désert et vide, du bois abandonné et redouté où devait errer, seule, l'âme, la petite âme de la petite morte»[217]. Nicht immer besteht die Verbindung zwischen den Lebewesen und dem inneren Erleben des Menschen im Gleichklang gleicher Gefühlsäußerungen. Tiere und Pflanzen erscheinen manchmal in individueller persönlicher Haltung. Der Maire in seiner Gewissensangst möchte die Zeugen seiner Untat vernichten. Er befiehlt, die Bäume abzuschlagen. In

[217] Guy de Maupassant: »La petite Roque«, S. 37. Edit. Conard.

naturhaftem Ethos wehren sie sich gegen diesen Uebergriff, sie stemmen sich gegen die Wucht der Aexte, gleichsam, als ob sie in ihrer sittlichen Entrüstung ewig bestehen wollten, um den Verbrecher an seine scheußliche Tat zu erinnern[218].

Wenn wir nochmals kurz jene Lebewesen ins Auge fassen, die teilnehmen am menschlichen Seelenleben, so bemerken wir, daß sie, wie die menschliche Natur, allgemein seelische Affekte, wie Angst, Trauer usw. äußern. Der Mensch ist trotz des Geisteinbruches wie die Tiere der primitiven Gewalt der Individualtriebe ausgeliefert. Die menschliche Vernunft spiegelt in grausamer Ironie das Unvermeidliche des schicksalhaften Daseins alles Lebenden. Sie vermag nie sinnvoll die menschliche Aktion zu lenken. So bleiben Mensch, Tier und Pflanze in naturgebundener Unfreiheit.

Maupassant fühlt sich der Natur so nahe, daß die Empfindungen des Menschenherzens sich mit den geheimnisvollen Klängen des Lebens vermischen. Jeanne erlebt im romantischen Schwelgen die Großartigkeit einer Abendstimmung. Ihre nach Liebe dürstende Seele berauscht sich am Gewimmel der Nachttiere, die im lustigen Spiele die kühle Abendluft durchschwärmen oder sich im Grase tummeln. Das jugendliche, hoffnungsfreudige Mädchen empfindet in dem magischen Schauer dieses nächtlichen Lebens die nämliche Poesie, die in seinem Herzen auf tausend Saiten sehnsuchtsvoller Wünsche erklingt. All das leise Lärmen dieser kleinen Welt strahlt seine unruhige Seele wider, die zarte Gefühle der Liebe ahnt. «Toutes les bêtes qui s'éveillent quand vient le soir et cachent leur existence obscure dans la tranquillité des nids, emplissaient les demi-ténèbres d'une agitation silencieuse. De grands oiseaux qui ne criaient point, fuyaient dans l'air comme des taches, comme des ombres; des bourdonnements d'insectes invisibles effleuraient l'oreille; des courses muettes traversaient l'herbe pleine de rosée, ou le sable des chemins déserts. Seul quelques crapauds mélancoliques passaient vers la lune leur note courte et monotone. Il semblait à Jeanne que son coeur s'élargissait plein de murmures comme cette soirée, fourmillant soudain de mille désirs rôdeurs dont le frémissement l'entourait. Une affinité l'unissait à cette poésie vivante»[219]. Die überschäumende Lebensfreude, die in Jeanne's Brust gärt, umkleidet und poetisiert Maupassant durch die wimmelnde Lebensfülle, die draußen die Abendstimmung hervorzaubert.

In Parallele zu dem Auf- und Abwogen Jeanne's seliger Lust

[218] Guy de Maupassant: »La petite Roque«, S. 37. Edit. Conard.
[219] Guy de Maupassant: »Une Vie«, S. 18. Edit. Conard.

an der Pracht des Meeres, zu den köstlichsten Gefühlen glücklicher Erwartung auf das Wunderland Korsika, das sie an der Seite ihres geliebten Gatten zu betreten gedenkt, zu der manchmal aufsteigenden Angst vor schlimmer Enttäuschung, zeigt Maupassant das heitere Tummeln lustiger Fische, die plötzlich verschwinden. «Soudain, vers l'avant à quelques brasses seulement, un énorme poisson, un dauphin bondit hors de l'eau, puis y replongea la tête la première, et disparut. Jeanne, toute saisie, eut peur; poussa un cri, et se jeta sur la poitrine de Julien. Puis elle se mit à rire de sa frayeur, et regarda, anxieuse si la bête n'allait pas reparaître. Au bout de quelques secondes, elle jaillit de nouveau comme un gros joujou mécanique. Puis elle retomba, ressortit encore; puis elles furent deux, puis trois, puis six qui semblaient gambader autour du lourd bateau, faire escorte à leur frère monstrueux, le poisson de bois aux nageoires de fer. Elles passaient à gauche, revenaient à droite du navire, et tantôt ensemble, tantôt l'une après l'autre, comme dans un jeu, dans une poursuite gaie, elles s'élançaient en l'air par un grand saut qui décrivait une courbe, puis elles replongeaient à la queue leu leu. Jeanne battait des mains, tressaillait, ravie à chaque apparition des énormes et souples nageurs. Son coeur bondissait comme eux dans une joie folle et enfantine. Tout à coup ils disparurent. On les aperçoit encore une fois, très loin, vers la pleine mer; puis on ne les vit plus et Jeanne ressentit pendant quelques secondes, un chagrin de leur départ»[220]. Die Fische in ihrem wechselvollen Spiele stehen mit dem Seelenleben Jeannes insofern in Verbindung, als sie die nämliche Lebensfreude wie die junge Ehefrau äußern. Zu gleicher Zeit bedeutet aber das spielerische Tummeln der Fische nicht bloß das Spiegelbild ihres schwankenden Glücksgefühls, sondern ist selbst Gegenstand der inneren Teilnahme Jeannes. Das langsame Entgleiten der Fische aus ihrem Gesichtskreis und ihre damit verbundene Traurigkeit weist auf ihr zukünftiges, freudeloses Geschick hin. So erhebt sich die Szene mit den Fischen von der Parallelerscheinung momentaner menschlicher Seelenstimmung zum Symbol ihrer großen, aber leidvollen Liebe. Einheitlicher Seelenklang, innere Harmonie im Unbewußten alles Lebenden!

Der Wechsel menschlichen Lebensgefühls ist bei Maupassant häufig begleitet von dem Wechsel der Jahreszeit und der damit verbundenen Fauna und Flora. Jeannes romantisches Sehnen ist ungestillt geblieben. Sie, das fantasievolle, weiche Gemüt, muß den harten Weg des gewöhnlichen unpoetischen Lebens wandeln.

[220] Guy de Maupassant: »Une Vie«, S. 94. Edit. Conard.

All das warme Schwärmen um Liebe zerfließt wie Schaum, von dem rauhen Wind des Alltags zerhaucht. Einstens, als der Frühling in neuen Säften schwoll, wie fühlte sie sich da glücklich in froher Erwartung! Jetzt scheint draußen in der Natur alles zu ersterben im eisigen Dunst des Herbstes, wie auch in ihrer Brust das grüne Reis der Hoffnung verdorrte. « Était-ce la même campagne, la même herbe, les mêmes arbres qu'au mois de mai! Qu' étaient donc devenues la gaieté ensoleillée des feuilles, et la poésie verte du gazon où frétillaient comme au bout de fils invisibles, les fantastiques papillons jaunes! Et cette griserie de l'air, chargé de vie, d'aromes, d'atomes fécondants n'existait plus . . . De tout petits oiseaux sautaient de place en place avec un léger cri frileux, cherchant un abri . . . Jeanne allait et venait à pas lents dans l'avenue de petite mère, le long de la ferme des Couillard. Quelque chose l'appesantissait comme le pressentiment des longs ennuis de la vie monotone qui commençait»[221].

Schon bestehende menschliche Seelenstimmung verstärkt Maupassant manchmal durch das plötzliche Auftauchen von Lebewesen, die in ihrer Eigenart die menschliche Empfindungswelt erweitern und vertiefen. Jeanne wacht nachts am Totenbett ihrer geliebten Mutter; der mystische Hauch des Uebersinnlichen umweht sie. Da flattert ein «gros insecte» durch das offene Fenster ins Zimmer, schwirrt in surrendem Fluge um die Totenkerzen. Jeanne erblickt nur seinen irrenden, tanzenden Schatten auf der weißen Decke. Ihr Herz schlägt wie in Todesängsten. «Et soudain l'invisible insecte reprit son volet, se remit à heurter les murs en tournoyant. Elle frissonna des pieds à la tête, puis rassurée tout à coup quand elle eut reconnu le ronflement de la bête ailée, elle se leva et se retourna»[222].

Die Beziehung zwischen Tier und Pflanze und dem inneren Seelenleben des Menschen wird oft dadurch hergestellt, daß diese Lebewesen durch ihr bloßes Erscheinen oder durch ihre Wesensart, durch ihr Geschick in der menschlichen Brust alte Erinnerungen aufleben lassen, die ganze Gefühlswelt, die an irgend etwas Konkretem haftet, entfachen oder Gedanken seltsamster Art dem Unterbewußtsein entlocken. Jeanne erlebt in Korsika die wenigen glücklichen Tage. Sie fühlt sich jetzt geborgen in den Armen ihres Gatten, mit dem sie sich auch seelisch verbunden fühlt. Wie sie beide lustwandeln, verzückt im Gefühl ihres Glückes, in einem

[221] Guy de Maupassant: »Une Vie«, S. 118, 119. Edit. Conard.
[222] Guy de Maupassant: »Une Vie«, S. 119. Edit. Conard.

wildverschlungenen Wald auf Korsika, da erhebt sich plötzlich ein riesiger Vogel, ein Adler; er breitet seine weiten Flügel, schwebt gegen den Horizont, wo er verschwindet. Als später Jeanne, einsam und verlassen, dem verlorenen Glück nachtrauernd, durch die öde Herbstnatur ihrer Heimat wandert, sieht sie plötzlich eine Möve, die, von einem Sturmwind davongetragen, sie an jenen Adler erinnert. Ein Schauer des Schmerzes durchbebt sie bei der Erinnerung an jene glückliche, aber für immer beendete Zeit. «Elle reçut au coeur la vive secousse que donne le souvenir d'une chose bonne et finie»[223].

Das Todeszucken eines Fisches am Angelhaken einer Rute versetzt Paul in den Abgrund tiefer, seelischer Schmerzen. Das qualvolle Leiden des Tieres erinnert ihn an sein eigenes bitteres Geschick. Der Haken, der den Leib des zappelnden Tieres durchdringt, gleicht seiner Liebe zu Madelaine, die ihn peinigt, von der er aber nicht lassen kann. «Il regardait fixement sur la berge en face, un pêcheur à la ligne immobile. Soudain le bonhomme enleva brusquement du fleuve un petit poisson d'argent qui frétillait au bout du fil. Puis il essaya de retirer son hameçon, le tordit, le tourna, mais en vain; alors pris d'impatience, il se mit à tirer, et tout le gosier saignant de la tête sortit, avec un paquet d'entrailles. Et Paul frémit, déchiré lui-même jusqu'au coeur; il lui sembla que cet hameçon c'était son amour, et que, s'il fallait l'arracher, tout ce qu'il avait dans la poitrine, sortirait ainsi au bout d'un fer recourbé, accroché au fond de lui et dont Madeleine tenait le fil»[224].

Maupassant ist bestrebt, Gefühle, Empfindungen, Seeleninhalte, die hinter der äußeren Erscheinungswelt ruhen oder lodern, sichtbar zu machen, zu vergegenständlichen, zu objektivieren. Er gibt daher all die vielen Dinge, die jenseits des Bereiches der Sinne liegen und zugleich untrennbar mit dem Leben verwoben sind, durch Bilder wieder. Daraus erklärt sich Maupassants häufige Anwendung der Symbolik. Da er sich den nichtmenschlichen Lebewesen nahe fühlt, und das Gemeinsame zwischen Mensch, Tier und Pflanze aufzuzeigen sucht, neigt er dazu, menschliche Seelenzustände durch Tiere oder Pflanzen zu versinnbildlichen. Der Gegenstand des Symbols besteht in sich geschlossen und selbständig; er weist nur durch sein Eigenwesen über sich hinaus auf das Zeitlose.

Die Grundstimmung in »Notre Coeur« versinnbildlicht Maupas-

[223] Guy de Maupassant: »Une Vie«, S. 106, 120. Edit. Conard.

[224] Guy de Maupassant: »Une Histoire d'une fille de ferme«, S. 250. Edit. Ollendorff.

sant durch das Bild zweier Bäume, die sich einander umschließen. Auf einer Wanderung steht Mariolle plötzlich vor einer kraftvollen Buche, die eine hochragende Eiche umklammert. Wie ein in Verzweiflung versetzter Liebender umschlingt die Buche mit zwei gewaltigen Aesten den Stamm der Eiche. Die Eiche reckt in stolzer Verachtung ihre hochstämmige Gestalt gegen den Himmel, trotzdem entwindet sie sich vergebens den Armen des Angreifers. An den beiden Seiten trägt sie längst vernarbte Einschnitte, Wunden, welche die Aeste der Buche in ihre Rinde geschlagen. An jenen Stellen sind beide Bäume für immer aneinander geschmiedet; in den Adern des verletzten Baumes rollt das Blut des siegenden Baumes. Mariolle gleicht dieser Eiche, und die Buche ist seine Liebe, von der Leib und Seele erfüllt ist. Er blutet an dieser Liebe und kann ihr dennoch nicht entrinnen: «Mariolle s'assit pour les regarder plus longtemps. Ils devenaient en son âme malades, symboliques, effrayants et superbes, ces deux lutteurs immobiles qui racontaient aux passants l'histoire éternelle de son amour»[225].

Die zarten Regungen zweier menschlicher Herzen beleuchtet Maupassant kunstvoll durch das Bild des Schmetterlings, der sanft auf- und abwogt zwischen duftenden Blumen, und dessen Flügelein in der lauen Mittagsluft leicht erzittern.

«Ils-Bel-Ami et Mme Forestier regardaient tous deux un papillon, cueillant sa vie sur les oeillets, allant de l'une à l'autre avec une rapide palpitation quand il s'était posé sur la fleur»[226].

In »Une Partie de Campagne« singt eine Nachtigall die schmetternde Begleitmusik zu den heißen Küssen eines jungen Paares; das Auf und Ab ihres Liebesgesanges versinnbildlicht gleichsam das Schwanken zwischen schwermütigem Sehnen nach endlosem Liebesglück und glückseliger Augenblicksstimmung, zwischen Trauer des Unbefriedigtseins und den leidenschaftlichen Ergüssen liebestrunkener Herzen[227].

Die müde Traurigkeit eines armen Frauenherzens symbolisiert Maupassant durch die schwarzen Schwärme von Raben, die bei Eintritt der Winterszeit lässig durch die eisige Luft wirbeln oder sich auf öden Feldern niederlassen. So vermeidet Maupassant den unmittelbaren Gefühlsausbruch der Schwermut, indem er den subjektiven Gefühlsgehalt durch jene objektive Darstellung abtönt.

---

[225] Guy de Maupassant: »Notre Coeur«, S. 278, 279. Edit. Conard.

[226] Guy de Maupassant: »Bel-Ami«, S. 276. Edit. Conard.

[227] Guy de Maupassant: »Une Partie de Campagne«, S. 112. Edition Ollendorff.

«On ne voyait aucun mouvement que le vol tourbillonnant des corbeaux qui se déroulait comme un nuage, s'abattait dans un champ, puis repartait. Vers quatre heures, l'armée des bêtes sombres et volantes venait se percher dans les grands hêtres à gauche du château, en poussant des cris assourdissants. Pendant près une heure, ils voletaient de cime en cime, semblaient se battre, croassaient, mettaient dans le branchage grisâtre un mouvement noir. Un soir, comme elle regardait la grande image tournoyante des corbeaux se déployer autour des arbres, elle se mit, malgré elle à pleurer»[228].

All die vorgezeichneten Fälle zeigen, wie häufig Maupassant Tiere und Pflanzen mit dem menschlichen Innenleben in Beziehung bringt. Tiere bekunden manchmal innerhalb ihrer begrenzten Existenz die Fähigkeit, menschliche Seelenstimmungen zu verstehen oder zu ahnen, und nehmen in ihrer äußeren Verbundenheit mit dem menschlichen Schicksal auch an ihrem inneren Erleben teil. Sie äußern dabei Affekte, die Mensch und Tier gemeinsam aufweisen. Vielfach besteht aber das Hereinspielen der Lebewesen in das menschliche Seelenleben darin, daß parallele Stimmungen beide Teile verknüpfen, oder daß der menschliche Geist in seinem Gefühl der Einheit mit der lebenden Natur im Wesen von Tier oder Pflanze das Bild seines eigenen inneren Geschicks erblickt.

c) Sympathetische Darstellungsweise.

Maupassant stellt Tiere und Pflanzen nicht bloß der Poetisierung und Auschmückung menschlicher Seelenzustände halber dar, sondern sucht umgekehrt innere Teilnahme des Menschen an allen Formen des Lebens zu wecken. Er führt dabei jene Züge bei Tier und Pflanze besonders vor Augen, die an das Menschliche anklingen. In der Betonung des Gemeinsamen zwischen Mensch und dem anderen Lebewesen zeugt er Sympathien für sie oder erweckt tiefes Mitleid mit ihren unschuldigen Leiden.

Die Novelle »Sur les chats« umschwebt der eigentümliche Hauch mystischer und zugleich perverser Tierliebe. Maupassant schildert uns eine große, weiße Katze, die an den Typ eines wollüstigen Weibes erinnert. Das schmeichlerische Anschmiegen, die anmutige Eleganz, mit der sie sich bei Menschen Geltung verschafft, entspricht der buhlerischen, aber vornehmen Koketterie einer Lebedame. Zu gleicher Zeit aber glimmt hinter der harmlosen

[228] Guy de Maupassant: »Boule de Suif«, S. 323. Edit. Ollendorff.

Gestalt der Katze die grausame Lust, den Menschen zu zerreißen, dem sie eben geschmeichelt. Sie zeigt manchmal drohend ihre Krallen, inmitten ihrer liebenswürdigen Umkosung. Maupassant möchte in wilder, sadistischer Begierde das Tier erwürgen, das ihn so zu fesseln vermag. Mit Lust denkt er an jenen Augenblick zurück, wo er die Katze im Todeskrampf zucken sieht. Und als das unruhig flackernde Lebenslicht dieses graziösen und dämonischen Tieres erloschen ist, kommen ihm die Verse Baudelaires in den Sinn:

«C'est l'esprit familier du lieu;
Il juge, il préside, il inspire
Toutes choses dans son empire;
Peut-être est-il fée, est-il dieu»[229].

Maupassant's allumfassende Erotik offenbart sich in seiner überbetont sinnlichen Liebe zu Blumen. In »Un cas de Divorce« zeichnet er uns ihre zarten, sinnlichen Gestalten, die ihm verführerischer erscheinen als der süßeste Mädchenmund; sie streuen um sich den göttlichen Weihrauch ihrer Liebe, den duftenden Hauch ihrer Liebkosung, das Wesen ihres feinen Körpers, der in unvergleichlicher Anmut die ganze Umgebung mit all den köstlichen und berauschenden Düften durchtränkt. Ihr ganzes träumerisches Sein atmet den himmlischen Hauch, den die edelste Frauenschönheit auszustrahlen vermag. Der sanfte Umriß ihrer kleinen Körper trägt die berauschte Seele in das Paradies der Phantasien und der übersinnlichen Wollust. Sie zittern auf ihren Stengeln, als ob sie der Schwere des irdischen Bodens entschweben wollten. In taumelnder Verehrung für die Reinheit ihres Körpers umwirbt der Dichter diese einfachen, göttlichen Geschöpfe. Sein heißester Wunsch, sein sehnsuchtsvolles Begehren ist es, aufzugehen in ihrem körperlich-seelischen Wesen. « Vont-elles s'envoler, venir à moi? Non, c'est mon coeur qui vole au-dessus d'elles comme un mâle mystique et torturé d'amour»[230].

Die sympathische Einstellung Maupassants zu den nichtmenschlichen Lebewesen kommt erst besonders zur Geltung, wenn es sich um die Schilderung ihres Leidens handelt. Seinem Herzen entquillt der Strom tiefen menschlichen Mitgefühls mit der ganzen belebten Kreatur, die ächzt und stöhnt unter dem furchtbaren Druck unerbittlicher Naturgesetze oder menschlicher Grausamkeit. Von Romantikern wird das Leiden im Tier meist nur so weit beklagt, als es an seine eigene Not erinnert oder er seine darbende

[229] Baudelaire: »Les Fleurs du Mal«.
[230] Guy de Maupassant: »L'Inutile Beauté«, S. 225, 226.

Seele im gequälten Tierleib erkennt. Im Gefühl innigen Verwachsenseins mit dem Kosmos betrauert Maupassant aber nicht bloß sein eigenes Schicksal, sondern das aller Lebenden.

In »Mont-Oriol« malt Maupassant die Leidensgeschichte eines toten Esels, den Christine auf ihrer Heimfahrt mitten auf dem Wege vorfindet. Welch erbärmlicher Anblick des schrecklich zugerichteten Tieres! Die zynische Grausamkeit seines Herrn hat wohl das muntere, gutmütige Langohr zu Tode gepeinigt. Das Fell, in dem der abgemagerte Körper steckt, ist mit tausend blutigen Wunden besät. Seine großen Ohren sind wie Lumpen zerfetzt, seine Hüften abgewetzt. Friedlich ruht er jetzt, auf harte Steine gebettet, erlöst von seinem schmerzlichen Dasein. Wie Christine in Gedanken das lebenslange Martyrium dieses unschuldigen Tieres durchläuft, da zieht tiefe Wehmut in ihr Herz. « Christine, pour la première fois, comprit la misère des créatures esclaves; et la mort aussi lui apparut comme une chose bien bonne par moments ». Und nach dem Elend dieser Tiere kommt das der Menschen, die von ähnlicher Not gequält werden. Das traurige Los dieses Esels soll nicht bloß Christines eigenes Schicksal verdeutlichen, sondern das universale Leiden, das alle Kreaturen auf Erden durchwühlt, versinnbildlichen. Die furchtbarsten Enttäuschungen, die größten seelischen Qualen stehen ihr noch bevor. Die ewige Tragödie zwischen Mann und Frau spielt sich hier ab. In ihrer einzigen großen Liebe schenkt sie ihr Alles, ihren Körper und ihre Seele dem Weltmanne Paul Brétigny. Wie sie aber ein Kind unter ihrem Herzen trägt, das sie ihrer Liebe zu ihm verdankt, so wendet sich ihr Geliebter, der feine Aesthet und Genießer, von ihr ab, angeekelt von der »häßlichen und fruchtbaren Natur«. In den Fieberphantasien, die der Geburt des Kindes vorausgehen, erblickt sie nochmals im Geiste das arme, tote Tier, das sie vor kurzem gesehen. Dann identifiziert sie sich selbst mit dem gequälten Langohr; denn sie durchträumt das entsetzliche Leid, das sie bis jetzt erduldet, in der Gestalt des Esels selbst. « Alors elle haleta, comme si elle eût traîné une voiture, en effet. Elle pleurait, gémissait, poussait des cris et toujours, pendant plus d'une demi-heure, elle monta cette côte, en tirant derrière elle avec des efforts horribles, la charrette de l'âne, sans doute ». Und jemand schlägt brutal auf sie ein; denn sie stößt hervor: « Oh! que tu me fais mal! Au moins ne me bats plus, je t'en supplie . . . . je ferai ce que tu voudras, mais ne me bats plus! . . . »[231].

Warmes Mitgefühl für das mißhandelte Tier äußert Maupas-

[231] Guy de Maupassant: »Mont-Oriol«, S. 408. Edit. Conard.

sant in »Coco«. Coco, ein altes, halblahmes Pferd, ist dem fast blöden Stallbuben Zidore zur Pflege anvertraut. Einige Sticheleien von seiten seiner Kameraden erwecken in ihm den blinden Haß gegen das geduldige, altersschwache Pferd. In systematischer Folge quält er es zu Tode. Er schlägt es mit der Brutalität seiner angeborenen Instinkte, bewirft es mit spitzen Steinen, entzieht ihm sein Futter, bis es qualvoll stirbt. So sind arme, hilflose Tiere menschlicher Gemeinheit ausgeliefert! Schopenhauer erblickt im Leibe die Konkretisierung des ewigen, außerräumlichen Urwillens. Maupassant identifiziert die Seele, eine nur andere Bezeichnungsweise für den Willen, mit dem Wesen des Leibes selbst; mit anderen Worten, der lebende Körper verwächst untrennbar mit dem Lebensgeist, der Seele. So geht selbst das tiefst innerliche Erleben stets durch die Kanalgänge des Körpers hindurch. Als Grundakkord des Lebens schwingt auch in Maupassants Innerem tiefstes Leiden. So werden die körperlichen Qualen Trauerklänge der Seele. Cocos Leiden ist daher physischer und seelischer Art zugleich. Maupassant sieht aus der gebrechlichen Gestalt des Pferdes die traurige Seele hervorleuchten, die ebenso furchtbar leidet, wie sein zerschundener Körper[232].

Innere, aber herbe Bewegtheit gibt Maupassant kund, wenn er auf harte und naturalistische Weise das langsame Verenden des Hündchens Pierrot zeigt, das ein altes, geiziges Weib in abscheulicher Gefühlsroheit in eine Mergelgrube wirft, wo sich die zum Tode verurteilten Hunde gegenseitig auffressen[233].

Auf ganz sentimentale Weise eröffnet uns Maupassant die Welt der Körper-Seele bei zwei Vögeln, die der menschlichen Jagdlust erliegen. Das Weibchen des Wildentenpaares ist bereits zur Strecke gebracht; da kreist in endloser, herzzerreißender Klage das Männchen über den Köpfen der Jäger. Die Liebe zwischen diesen zwei Tierchen ist so groß, daß selbst die Todesgefahr vom Männchen unbeachtet bleibt. Es umschwebt seine tote Freundin, bitterlich klagend. Tiefe Trauer zieht auch ein in das Herz beider Jäger; dieses tierische Stöhnen vor innerem, qualvollen Schmerz dringt wie ein trostloser Ruf schneidend in ihre Brust. Der ewige, sich selbst peinigende Weltwille gellt durch die rasende Hölle des Lebens. Das Tierchen durchmißt solange einsam und verlassen den Raum, bis es ebenfalls, von einer Kugel getroffen, tot in das Schilf fällt. Die Sehnsucht nach Liebe und Hingabe, nach Erlösung aus

[232] Guy de Maupassant: »Contes du Jour et de la Nuit«, S. 149—156. Edit. Conard.

[233] Guy de Maupassant: »Contes de la Bécasse«, S. 45—58. Edit. Conard.

einsamer Gefängnisnacht läßt es nicht zusammenschrecken vor dem Gespenst des Todes . . . . und Maupassant erschaudert vor dem fliehenden Ruf eines jeden Vogels, der in seinen Ohren wie ein Seufzer der Weltseele erklingt. « Il me semble à cette heure glaciale de l'aube que ce cri fuyant emporté par les plumes d'une bête est un soupir de l'âme du monde »[234].

Das qualvolle Leiden der Tiere unter den grausamen Gewalten der Natur erschüttert Maupassant ebenso wie ihre ungerechte Behandlung von seiten der Menschen. In grellen Farben entwirft er uns ein Bild von den Karawanenstraßen der Sahara mit ihren verendeten Tieren. Ein sterbendes Kamel ruht auf glutheißem Wüstensand; noch streckt es seinen müden Hals, einen ergebungsvollen Blick in das schweigende Todesmeer ringsherum werfend. Kein Seufzer, keine Bewegung. Kein Aufbäumen gegen das teuflische Weltprinzip. Ruhige, stoische Verachtung, würdevolles Sterben; es scheint die Leidensgeschichte seiner Brüder zu kennen, die auf langen Wegen durch die Einsamkeit verschmachten; es weiß von der treulosen Härte der Menschen. Jetzt ist die Reihe an ihm, das ist alles. Bewegungslos, stumm vor Entsetzen, kauert ein Hund gegen die Wand eines Felsen. Er ist unfähig, ein Glied zu rühren; unweit von ihm warten zwei Geier auf seinen Tod. « Et il était tellement obsédé par la terreur des bêtes patientes et avides de sa chair qu'il ne tourna pas la tête, qu'il ne sentit pas les pierres qu'un Spahi lui lança en passant »[235].

[234] Guy de Maupassant: »Le Horla«, S. 53—62. Edit. Conard.
[235] Guy de Maupassant: »Au soleil«, S. 131. Edit. Conard.

Schlußbetrachtung

Wenn wir uns die künstlerische Gestaltung nichtmenschlicher Lebewesen im französischen Schrifttum des Mittelalters vergegenwärtigen, so finden wir, daß sie keinerlei Selbstzweck verwirklicht, sondern ganz im Dienste mystisch-religiös-moralischer Anschauungen oder erotischer Absichten steht. Tiere oder Pflanzen treten in den Bestiarien und im Rosenroman als allegorische Gestalten auf, welche die Aufgabe erfüllen, Ideen und Gesinnungen konkret darzustellen, zu vergegenständlichen. Die Tiergestalten in den kurz behandelten Fabeln von Marie de France, im Roman de Renart, von Lafontaine werden gleichsam zu tätigen Vertretern damaliger gesellschaftlicher Ordnung und Mißstände. In der Bedeutung, zeitgenössische oder allgemeinmenschliche Zuständigkeiten zu veranschaulichen, nehmen sogar ihre körperliche Erscheinung, ihr Gehaben und Tun stark menschliche Züge an. Das Künstlerische entfaltet sich mehr oder weniger aus dem feinen Spiel zwischen dem eigentlich Tierhaften und Vermenschlichten ein und derselben Tier- oder Pflanzengestalt. Alle diese dichterischen Formen haben als gemeinsames Merkmal, daß sie ausschließlich zur Beleuchtung menschlicher Wesenheit erscheinen. In der romantischen Kunstepoche konzentriert sich die Vermenschlichung tierischen oder pflanzlichen Seins mehr nach innen, auf das Seelische. Tiere oder Pflanzen geben den Widerhall der Seelenregungen des Dichters, kurz, sie versinnbildlichen seine persönlichen, augenblicklichen Gefühle und Stimmungen. In all den erwähnten Fällen ist dem Eigensein von Tieren und Pflanzen wenig Augenmerk geschenkt. Ihre Körperlichkeit ist entweder phantasievoll ausgestattet oder nur flüchtig entworfen. Reine Symbolik menschlicher Gedanken und Gemütszustände durch Tiere oder Pflanzen, die eine schärfere Erfassung der Körperformen und eine klarere gedankliche Vorstellung zur Voraussetzung hat, dringt erst mehr in der vorgerückten romantischen Zeitströmung durch (Victor Hugo, Baudelaire). Die innere, seelische Gemeinschaft zwischen Mensch und den nichtmenschlichen Lebewesen stellt der Dichter, wie schon angedeutet, dadurch her, daß er in völlig unwirklicher, phantasievoller Illusion ihnen die Attribute hoher menschlicher Beseelung und Vergeistigung beilegt oder daß er tatsächlichen oder subjektiv gedachten, geheimnisvollen Beziehungen der Naturgeschöpfe zu menschlicher Wesenheit nachspürt.

Chateaubriand spiegelt in eitlem Ich-Spiel tausend Variationen seiner Seelenregungen durch entsprechende Naturbilder, in denen gelegentlich Tiere oder Pflanzen in einzelnen Lebensäußerungen die menschliche Gemütsstimmung wiedergeben, erwidern und dabei vertiefen.

Bei Lamartine sind die Lebewesen der Natur erfüllt von menschlicher Beseeltheit. Sie erbeben unter dem beseelenden Hauch des Dichters und teilen mit ihm Trauer und Freude, Leid und Glückseligkeit.

In Victor Hugo erlebt die künstlerische Tiergestaltung in ihrer Weiterentwicklung einen Schritt vorwärts. Die Körperlichkeit nichtmenschlicher Lebewesen wird bereits naturwahr dargestellt; doch weisen Tiere immer noch menschliche Seelenqualitäten auf. Dem Dichter erscheint die Natur als die Keimträgerin alles Guten, Edlen, Wertvollen dieser Erde. So sind die Tiere, die am eigentlichen Born des Lebens schlürfen, mit den Eigenschaften der Güte, Eintracht und Liebe ausgestattet. In »La Vache« erhebt sich die vom Dichter gepriesene Kuh zum verlebendigten Bild der konkret erlebbaren Natur, der »natura naturans«.

In Laprade kann eine wesentliche Weiterentwicklung des kosmischen Weltgefühls festgestellt werden. Das Erkennen der Verschiedenheit menschlicher, tierischer und pflanzlicher Beseelung ist Vorbedingung zur klaren, objektiven Erfassung des wirklichen Eigenseins. Laprades Verlangen ist es, eins zu sein mit den Lebewesen der Natur. Er zieht aber Tiere oder Pflanzen nicht mehr, kraft seiner Subjektivität, vermenschlicht an sich, sondern er steigt selbst in dieses Naturreich hinab, um dort das Gemeinsame zwischen Mensch, Tier und Pflanze zu entdecken. Die künstlerische Illusion entsteht aus dem Kontrast zwischen dem seelischen Anderssein der Naturgestalten und der sinnlich-körperlichen Einheit zwischen ihnen und dem erlebenden Kunstbeschauer.

Mit liebevollen Augen und zartem Verständnis verfolgt Michelet, der seelenvollste romantische Naturfreund, das idyllische Leben einzelner Tiere und erschaut in ihrem Körper eine gleiche, menschlich gefärbte, vernunftbegabte Seele. Diese Allseele, die aus allen Lebensformen hervorleuchtet, ist im Grunde seine eigene lebenbeschwingte Seele.

Wie ersichtlich, treten in der Hoch-Zeit der Romantik nur wenig einzelne Tiergestalten auf den Plan. Woran mag es liegen? Das subjektive, ganz persönliche Naturerleben des Dichters in tausenderlei Stimmungen ist schwer durch die Symbolik von Tier- oder Pflanzendarstellungen zu vermitteln. Das Symbol ist

die Objektivierung einer Idee, eines Gedankens oder einer Stimmung. Die Gefühle und Empfindungen des romantischen Dichters sind so häufig nur seiner Seele eigen, sind zufällig und so wenig allgemein gehalten, daß im reinen Tiersymbol als Ausdruck dichterischer Stimmung nicht die nötige Seelenharmonie, die innere Einfühlung zwischen dem Kunstbetrachter und dem Kunstobjekt bestünde. Das Hineinlegen eigener Stimmung in einzelne, eingehend poetisierte Naturwesen verlangt ein Zurückweichen des unmittelbaren Gefühlsausdruckes, ein Verhüllen des leidenschaftlich auf- und abwogenden Gemütszustandes; die oft in lyrischer Ekstase hervorbrechenden Gefühle des Dichters vermögen sich nur selten körperlich zu versinnbildlichen, zu objektivieren.

Baudelaires Tierdarstellung bedeutet in dieser Hinsicht bereits eine gewisse Abkehr von romantischer Unmittelbarkeit. In der rein romantischen Dichtung äußern Tiere oder Pflanzen menschliche Seelenstimmungen, weil der Dichter sein augenblickliches Fühlen in sie hineinträgt, in ihrer Poetisierung sich selbst zu spiegeln sucht. Baudelaire gibt ihnen jedoch zunächst selbständige Bedeutung, läßt ihre Körperlichkeit mit leicht verwischten Umrißlinien stärker hervortreten und macht sie dann erst zum rein künstlerischen Ausdrucksmittel seines augenblicklichen Seelenzustandes. Ihre Berührung mit seiner dichterischen Seelenart ergibt sich weniger unmittelbar aus der Darstellung ihres Eigenwesens, sondern mehr aus den geistigen Vorstellungen, zu denen tierische Eigenschaften und Erscheinungen ihn künstlerisch anregen. Im Verein mit seiner seherisch-intuitiven Schau läßt der Dichter nichtmenschliche Lebewesen zur bildhaften, symbolischen Vergegenständlichung seelischer, anschwellender und entschwindender Triebkräfte ausreifen. Dabei mögen äußere Einwirkungen zu dieser künstlerischen Symbolik Anlaß geben oder innere, gedankliche oder stimmungserfüllte Bewußtseinsformen Baudelaire zu expressionistischer Tierdarstellung führen. Der Dichter liebt Tiere als Gegenstand und ausschließliches Motiv von Gedichten. Die Tiergestaltung um ihrer selbst willen mit gesteigerter Einfühlungsgabe des Künstlers, wie sie uns vor allem bei Maupassant entgegentritt, deutet sich nur leise an.

Leconte de Lisle ist sich der Einheitlichkeit der Lebenserscheinungen bewußt. In seiner Verachtung des Individuellen aber enthält er sich persönlicher Gefühlsäußerungen, wenn er die Vielgestaltigkeit des Lebens und die Gleichheit seines Urgrunds aufzeigt. Mit Vorliebe schildert er imposante, fast in Bewegungslosigkeit erstarrte Tierleiber in Uebereinstimmung mit dem dumpfen Brüten ihrer Seele. In der Darstellung ihrer dunklen

Seelen ähnelt Leconte de Lisle Maupassant, der sie dazu noch in Beziehung bringt mit menschlich-trüber Seelenstimmung und so Mensch und Tier am gleichen Erleben teilnehmen läßt. Der warme, persönliche Hauch, das zärtliche Mitfühlen Maupassants mit dem Wesen seiner Brüder, den Tieren, ist in Leconte de Lisle, dem Meister der Parnassiens, kaum zu verspüren. Das grausige Spiel des Lebens beleuchtet er in blutigen Szenen, in denen die Geschöpfe unter dem eisernen Zwang der Selbsterhaltung sich gegenseitig vernichten.

Alfred de Vigny fühlt sich als verschwindendes Staubkorn im unendlichen Weltall, das entgöttlicht mit seelenlosen Gesetzen das endliche Individuum niederdrückt. Aus dieser philosophischen Schau kommt das menschliche Wesen dem der Naturwesen nahe. Es teilt mit ihnen seine körperlich-seelische Endlichkeit und die innere Unfreiheit. Eine Wesensgleichheit alles Lebenden ergibt sich aus seinen Tierdarstellungen nicht. Ein kaltes, philosophisches Mitleid ergießt sich über alle leidenden, sterbenden Geschöpfe. Ein Ideal gänzlicher Fügung in das Schicksal des Bösen, das in der Natur waltet, sieht Vigny in ihnen. Sie lernen uns die Tugend des Verzichts, des Sterbens, das sie ohne Klage hinnehmen. In stolzer Einsamkeit bewahrt sich Vigny seine romantisch-enttäuschte Individualität.

Gustave Flaubert ächzt und stöhnt unter der Last des Lebens. Um sich aus dem Wirrsal des Alltags zu befreien, begibt sich der Dichter in die Sphäre reiner, objektiver, ja oft inhaltsloser Kunst. In grausamer Entpersönlichung setzt er das Wirkliche in Szene. In der Darstellung nichtmenschlicher Lebewesen, ihres Leidens, vermissen wir wieder den persönlichen Ton, die innere Anteilnahme, die uns in Maupassant bei aller Strenge und Härte der Form doch so herzlich entgegenstrahlt.

Die Persönlichkeit Maupassants schließt in sich die zwei Wesenszüge romantisch-realistischer Epoche, den lebensfrommen Enthusiasmus dieser im Herzen, den erkenntnistiefen, lebensmüden jener im Intellekt. Das radikale Unvermögen des menschlichen Geistes, die Fatalität unseres leiblich-seelischen Daseins drückt ihn nieder, das leidenschaftlich-heiße Lebenssehnen treibt ihn empor aus dem Staub des Nichts. Die Möglichkeit einer Erlösung aus diesem zwiespältigen Dasein liegt in einem schmerzlosen, unbewußten Leben. Ein einzig großes Begehren durchzittert seine Seele. Er möchte zerstieben im Wogentanze, verwehen im glühenden Hauch des Lebens. Aus solchem Weltgefühl heraus begreifen wir seine echte, verständnisvolle Freundschaft mit den

Naturgeschöpfen. Sie kommt besonders in der objektiven, dann mehr subjektiven und schließlich sympathetischen Darstellungsweise zum lebensvollsten Ausdruck. Die innere Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit Maupassants ist gerade in seiner Tier- und Pflanzendarstellung deutlich sichtbar. Die chronologische Ueberschau seiner Werke läßt erkennen, daß unser Dichter sich von der mehr objektiven zur mehr sympathetischen Kunstgestaltung wandelt. Die vollkommene Selbstentäußerung des Künstlers, die Unterbindung jeglicher Selbstdarstellung im Kunstwerk, zeitigt als wesentliche Folge eine starke Sensibilität äußeren Eindrücken gegenüber. Starke Sensibilität aber bedeutet hohe Leidensfähigkeit. Flaubert unterdrückt noch in herber Askese jede Regung des Mitgefühls, der Sympathie für die leidende Kreatur. Guy de Maupassant verwirklichte in seinem anfänglichen Kunstschaffen die Forderungen Flauberts. Je mehr er sich aber seinem eigenen spontanen Künstlergenius anvertraut, um so mehr legt er in die von ihm so häufig dargestellten Geschöpfe warme persönliche Anteilnahme. Die von Flaubert geforderte »Impassibilité« des Künstlers reifte in Maupassant aus zum mitleidsvollen, sympathetischen Allerleben der Geschöpfe. Maupassant befindet sich an der Schwelle eines gesteigerten lebenerfüllten Realismus, der sich nicht mehr mit der Nachzeichnung sichtbarer Körperformen begnügt, sondern das seelische Eigensein lebender, d. h. leidender Geschöpfe zu erschließen sich bemüht.

Das Ergebnis der Studie mag in folgendem seine kurze Fassung finden: Im Roman de Renart, in den Fabeln der Marie de France und Lafontaines befinden sich häufig die Tiergestalten bis zum letztmöglichen Grade vermenschlicht. Auch ihr körperliches Aussehen, Gebaren und Tun nehmen gelegentlich vermenschlichte Züge an. Die künstlerische Illusion jedoch bleibt meist durch geschicktes Abwandeln, Gegenüberstellen oder Andeuten ihrer naturechten Tierhaftigkeit ungestört. Die Tierhelden versinnbildlichen in ihrem Tun und Treiben entweder allgemein menschliche Normen oder verkörpern zeitgebundene äußere Zustände. Die künstlerische Absicht des Dichters zielt auf Beleuchtung menschlicher Lebensformen ab. Ein inneres Verhältnis zwischen Künstler und den Tieren um ihrer selbst willen besteht nicht.

In der 2. Phase der Tierdichtung, die in die romantische Literaturepoche fällt, verinnerlicht sich die Vermenschlichung immer mehr. Die körperlichen Gestalten der Lebewesen, die etwas unbestimmt in Erscheinung treten, weisen nur mehr selten menschliche Züge auf. Um so mehr aber ist ihr geistig-seelisches Wesen auf die Ebene menschlichen Seins gehoben. Der Dichter nimmt,

zwar in aller Subjektivität, innerlich Anteil am Leben seiner niederen Brüder.

Die künstlerische Darstellung nichtmenschlicher Lebewesen in ihrer einmaligen Sonderart läßt zunächst die Wesensverschiedenheit zwischen Mensch, Tier und Pflanze stark hervortreten. Der künstlerischen Erfassung seelischen Eigenseins, der jegliche Vermenschlichung zuwider ist, tritt jedoch das Gefühl für das sinnlich-körperliche Einssein von Mensch, Tier und Pflanze gegenüber. Die innere Einfühlung geschieht durch Weckung der Illusion von der Gemeinschaft aller lebenden Körperformen. Von jetzt ab nimmt die naturhafte, dem wahren körperlich-seelischen Sein entsprechende Gestaltung nichtmenschlicher Lebewesen stetig zu. Sie erreicht in Flauberts Kunst ihren Höhepunkt. Gleichzeitig wandelt sich aber das Bild vom Menschen selbst. Er sinkt in der Ganzheit seines Wesens herab auf die Bedingungslosigkeit tierischen oder pflanzlichen Daseins. Nur ein gradueller, kein Wesensunterschied besteht mehr zwischen Mensch und den Naturgeschöpfen. In der dichterischen Gestaltung dumpf beseelter Tierleiber mag der Leser das Sinnbild auch menschlicher Wesenheit erblicken.

In Maupassant erleben wir die innige Vereinigung zweier meist entgegengesetzt wirkender Kunstbestrebungen. Seine immer inniger werdende Beziehung, sein sich steigerndes Einfühlen in die lebenden Geschöpfe, befähigen ihn zu ihrer vollendet naturhaften Darstellung. Das kosmische Einheitsgefühl bringt den Dichter allen Lebensformen nahe. Er stellt Tiere und Pflanzen in einer Weise dar, daß im Leser Gefühle der Sympathie, der Anteilnahme, des Mitleids wachgerufen werden. Solch seelische Stimmungen jedoch entstehen im Menschen wohl nur in Berührung mit innerlich Artverwandtem. Man kann daher wohl behaupten, daß es Maupassants unübertrefflicher Kunst gelungen ist, Tieren und Pflanzen den verborgenen Zauber vermenschlichter Wesen zu leihen, ohne auch nur im geringsten die physisch-seelische Naturechtheit zu verletzen. Er steht, vom psychologischen Aspekt aus gesehen, romantischer Wesenheit näher, als man annehmen möchte. Seine vollendete Kunstdarstellung jedoch umschließt zu einer unlösbaren Harmonie griechisch-naturwahre Gestaltungsform und indisch-kosmische Allbeseeltheit. Während jedoch der indische Geist aus den niederen Tier- und Pflanzenformen menschliche Seelen leuchten sieht, erlebt Maupassant vielmehr sein bescheidenes, menschlich-tierhaftes, pflanzliches Ich in der Vielheit allen Lebens.

Literaturangaben

Hilfsquellen:

Baudelaire, Charles: »Les Fleurs du Mal«, Edit. F. Roches, Paris 1929.

Chateaubriand, René: »Oeuvres Complètes«, Bd. 5, Paris, Furne, Jouvet et Cie. Edit.

Troyes, Christian von: »Der Löwenritter« (Ivain), Halle 1887, Verlag Max Niemeyer.

Flaubert, Gustave: »Correspondance«, Paris 1912, Charpentier, Edit. 4 Bände.

Flaubert, Gustave: »Oeuvres Complètes«, Paris 1902, Edit. Conard.

Lorris, Guillaume de & Meung, Jean de: »Le Roman de la Rose«, Paris 1864, Didot Frères.

Maupassant, Guy de: »Oeuvres Complètes«, Edit. Conard.

Maupassant, Guy de: »Oeuvres Complètes«, Edit. Ollendorff.

Michelet, J.: »Oeuvres Complètes«, Paris, Ernest Flammarion Ed. (L'Oiseau. Bd. 29 u. »La Montagne-L'Insecte« Bd. 33.)

Margival, Nicole de: »Le Dit de la Panthère d'Amours«, Paris 1883, Firmin Didot et Cie.

Hugo, Victor: »Oeuvres Complètes«. La Légende des Siècles, Les Contemplations, tome 1ier et 2ième. I. Hetzel, Edit. Les Voix Intérieures, Les Rayons et les Ombres, Paris, A. Lemerre, Edit.

Lamartine: »Jocelyn«, Paris 1862, Paguerre-Furne et Cie. Hachette et Cie. (Post-Scriptum.) »Nouvelles Médit. Poétiques«, Bd. 2, Paris, Didot Frères, Paris.

Laprade, Victor de: »Odes et Poèmes«, Bd. 2, Paris 1843.

Leconte de Lisle: »Oeuvres«, Paris, Alph. Lemerre, Edit.

Thaün, Philippe de: »Le Bestiaire«, texte critique par E. Walberg, Paris 1900, Ed. H. Welter.

Vigny, Alfred de: »Les Destinées«. Poèmes Philosoph. Paris 1924, Hachette. (Édit. critique par Edmond Estève.)

Le Clerc, Guillaume: »Le Bestiaire Divin«, herausgegeb. v. Dr. Reinsch, Lpz. 1890, Fues's Verlag.

Hilfsbücher:

Anant, René: »Du Sentiment de la Solitude Morale chez les Romantiques et les Parnassiens«, Paris 1904, Edit, Hachette.

Bourget, Paul: »Gustave Flaubert«, Paris 1922, (discours) Edouard Champion.

Cassagne, Albert: »La Théorie de L'art pour l'art en France«, Paris 1906, Hachette.

Class, Hermann: »Auffassung und Darstellung der Tierwelt im franz. Roman de Renart«, Tübingen 1910.

Dugas, L.: »Les Grands Timides«, Paris 1922.

Desbiene, M.: »Romantisme«, Paris 1930.

Doumic, René: »Écrivains d'aujourd'hui«, II. T., Paris 1903.

Faguet, Émile: »Flaubert«, Paris 1913, Hachette.

Faguet, Émile: »Études littéraires sur le 19e siècle«, Paris Oudin et Cie.

Fumet, Stanislas: »Notre Baudelaire«, Paris 1926.

Gelzer, Heinrich: »Guy de Maupassant«, Heidelberg 1926, K. Winters, Univ. Buchhandlung.

Lange, W.: »Die Psychose Maupassant's«, Leipzig 1929, Barth.

Langlois, Ernest: »Origines et Sources du Roman de la Rose«, Paris 1891, Thorin, Ed.

Ulrich, Leo: »Die 1. Branche des Roman de Renart nach Stil, Aufbau, Quellen und Einfluß«, Greifswald 1918.

Lumbroso, A.: »Souvenirs sur Maupassant«, Rome 1905.

Mahn, Paul: »Guy de Maupassant«, Sein Leben und seine Werke, Berlin 1908.

Neubert, Fr.: »Die kritischen Essays Guy de Maupassants« (mit Anschluß der liter. Kritik), Supplementsheft VIII (Z. f. frz. Sprache u. Lit. 1914).

Reuel, Fritz: »Maupassant als Physiognomiker«, Diss., Marburg 1916.

Reynaud, L.: »La Crise de notre littérature«, Paris 1929, Hachette.

Sapper, K.: »Naturphilosophie«, (Philosophie des Organischen), Breslau 1928, F. Hirt.

Seillière, Ernest: »Le Romantisme«, Paris 1925.

Suchier, H.: »Die Fabeln der Marie de France«, Halle 1898.

Stauber, Eugen: »Guy de Maupassant«, Zürich 1923, Dissert.

Swinburne, A. G.: »Poèmes et Ballades«, Préface par Guy de Maupassant, Paris 1909.

Urtel, Hermann: »Guy de Maupassant«, München 1926, Max Huber.

Voßler, Karl: »Lafontaine und sein Fabelwerk«, Heidelberg 1919.

Weddingen, Otto: »Das Wesen und die Theorie der Fabel«, Leipzig 1893.

Winkler, Emil: »Das Kunstproblem der Tierdichtung, bes. der Tierfabel«, in »Hauptfragen der Romanistik«, Festschrift für Phil., Aug. Becker, Heidelberg 1922.

Winkler, Emil: »Das dichterische Kunstwerk«, Verlag Carl Winter, Heidelberg 1924.

Lebenslauf

Ich, Adolf Vogl, Studien-Assessor, wurde am 13. Juli 1907 als Sohn des Postschaffners Josef Vogl und seiner Ehefrau Katharina, geb. Aumüller, in Bergham bei Nittenau, Bez.-Amt Roding (Opf.), geboren.

Nach 5jährigem Besuch der Volkshauptschule in Tegernbach bei Pfaffenhofen/Ilm (Obb.) besuchte ich die damalige Rupprechts-Kreisrealschule München und die Realschule Freising, wo ich 1924 das Absolutorium ablegte. Darauf besuchte ich die Oberrealschule Landshut und die Oberrealschule III München, an der ich 1927 das Reifezeugnis erwarb. Seit Sommersemester 1927 studierte ich an den Universitäten München, Paris (Sorbonne) und Hamburg. Ich hörte die Vorlesungen der Herren Professoren Dr.:

Karl Voßler, Max Förster, Eugen Lerch, Robert Spindler, Alois Fischer, Pinder, an der Universität München;

Küchler, Krüger und Wolff an der Universität Hamburg;

Dauzat, Lefranc und Bédier an der Sorbonne, Paris.

Das Bayerische Staatsexamen für das Höhere Lehramt in den neueren Sprachen legte ich 1932 ab. Daran schloß sich das Pädagogische Seminarjahr mit dem darauffolgenden zweiten Teil des Staatsexamens am Neuen Realgymnasium München. Ich wirkte dann an folgenden Höheren Schulen:

Am Pädagogium Dr. Mairoser, München, von 1932—34.

Am Mädchenlyzeum Heilig-Blut, Erding, von 1934—36.

Eine Beurlaubung von seiten des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus ermöglichte mir einen Studienaufenthalt in den USA., wo ich mich 1936 bis 1937 aufhielt und als Lehrer für Deutsch und Französisch an einer amerikanischen Höheren Schule in Florida wirkte. Von Amerika zurück und als Lehrer für Deutsch als Fremdsprache ausgebildet, bekleidete ich 1938 die Stelle eines Lektors für Deutsch an der Deutsch-Akademischen Auslandsstelle der Universität München. Ab Sep-

tember 1938 war ich als Lehrer für Deutsch, Französisch und Englisch am Staatlichen Progymnasium Neustadt/Aisch eingesetzt. Im Jahre 1939 war ich 2 Semester lang als Gasthörer an der Universität Erlangen immatrikuliert. Am 1. November 1939 wurde ich zum außerplanmäßigen Beamten befördert und am 1. Februar 1940 an das Staatl. Gymnasium Traunstein berufen.

Vorliegende Arbeit wurde während meiner Lehrtätigkeit in Neustadt/Aisch ausgeführt und vollendet. Die Erweiterung und Vertiefung geschah auf Veranlassung von Herrn Professor Dr. Hämel in Würzburg, der mir mit Rat und Tat zur Seite stand.

Ich möchte ihm auch an dieser Stelle für das mir stets entgegengebrachte Wohlwollen meinen herzlichsten Dank aussprechen.

Ein Teil der Arbeit wurde im Heft 1 der „Zeitschrift für französische Sprache und Literatur", 1938, Seite 83 bis 108, veröffentlicht. Dieses Teilgebiet verdankt seine Entstehung der Anregung von Herrn Geheimrat Dr. Karl Voßler, München.